item-2

revista de arte - outubro 1995

música

item

revista de arte nº 2
outubro de 1995, Rio de Janeiro

editores
Eduardo Coimbra
Raul Mourão
Ricardo Basbaum

jornalista responsável
Monique Loureiro Matni
RG 19.160

projeto gráfico
2-d design e comunicação & João Modé

marketing
Beatriz Caiado
(021) 266 4704

correspondência
caixa postal 33188
cep 22442-970
Rio de Janeiro-RJ

agradecimentos
Vicente de Mello, Franklin Charnaux, Sérgio Basbaum,
Barrão, Paulo Andrade Lemos, Marcelo Pereira,
Lucia Koch & Fernando Limberger

colaboradores
Cláudia Saldanha, artista plástica e curadora
Enéas Valle, artista plástico
Ronaldo Brito, crítico de arte e poeta
Arthur Omar, artista, cineasta e músico
Nuno Ramos, artista plástico
Arnaldo Antunes, poeta e músico
Itamar Assumpção, compositor e músico
Hermeto Pascoal, músico
Paulo Herkenhoff, crítico de arte
José Thomaz Brum, professor de filosofia e tradutor
Marco Veloso, professor e pesquisador em arte e filosofia
Artur Barrio, artista plástico

A citação de John Cage no editorial foi retirada do livro
De Segunda a um Ano, tradução Rogério Duprat,
revisão Augusto de Campos, São Paulo, Hucitec, 1985.
"O Samba Cubista", de Ronaldo Brito e
"Música e Ceticismo em Cioran", de José Thomaz Brum, foram
originalmente publicados no *Folhetim* em 1983 e 1988 respectivamente.
A foto de Hermeto Pascoal acima é de Paulo Barreto.

capa e contracapa a partir de impressão de tela de computador com o registro gráfico do som das palavras "do Brasil", fornecida por Arthur Omar.

fotolito Imagecolor **gráfica** Danubio **tiragem** 1500 exemplares

Este número foi composto num Quadra 605 no programa QuarkXPress, tipografia **Helvetica Narrow** e impresso em papel Filiset 90 gr (miolo) e Filicoat 180 gr (capa) da Filiperson.

Num texto de 1963, denominado "Happy New Ears", John Cage dizia que

"Uma das coisas que sabemos hoje em dia, é que algo que acontece (tudo), pode ser experenciado, por meio da técnica (eletrônica), como outra (qualquer outra) coisa (acontecimento). Por exemplo, gente entrando e saindo de elevadores e os elevadores andando de um andar para outro: essa 'informação' pode ativar circuitos que levam aos nossos ouvidos uma concatenação de sons (música). ... (Mesmo que não tenha pensado que aquilo era música, você teria de admitir que o recebeu através dos ouvidos, não através dos olhos, nem o sentiu com as mãos, nem andou por dentro da coisa. Talvez tenha andado: a arquiteturalidade da música é hoje uma possiblidade técnica e um fato poético)."

item-2 traz a música como tema central. Nos trabalhos de seis colaboradores (Ronaldo Brito, Arthur Omar, Nuno Ramos, Itamar Assumpção, Paulo Herkenhoff e José Thomaz Brum) ela encontra diversas reverberações no universo plástico, nas possibilidades tecnológicas, em elementos poéticos, no pensamento contemporâneo. Os novos conceitos de espacialidade e temporalidade e o desenvolvimento de novas técnicas, que permearam toda a produção artística de nosso século, quebraram as fronteiras entre artes do espaço e artes do tempo e geraram um campo para a criação artística baseado na inter-relação dos meios de expressão. A arte é uma forma autônoma de pensamento em relação constante com outros segmentos da cultura.

Neste número homenageamos Hermeto Pascoal – música por excelência. Em seu caldeirão experimental gestos, ritmos, ruídos e silêncios constituem a qualidade universal da sonoridade brasileira. Hermeto nos brinda com um desenho/partitura em que extrai potencialidade musical de elementos gráficos.

Anunciamos ainda a inauguração de duas novas seções, com diferentes colaboradores a cada número: **dois pontos** é destinada a publicar artigos que tragam relatos, comentários ou propostas relativos às artes plásticas na atualidade (neste número, Cláudia Saldanha e Enéas Valle). A seção **conversações** expõe o livre diálogo entre dois interlocutores, respeitando tanto a temática escolhida como a forma original do documento (desta vez, Marco Veloso e Artur Barrio). Esperamos que o lançamento de **item-2** venha atender às expectativas geradas com o primeiro número, bem como afirmar essa publicação como um lugar de referência aos interessados em arte e cultura.

os editores

Diarte
IMPRESSOS DE ARTE LTDA.
Quando a Qualidade da impressão Faz a Diferença
Av.Gomes Freire 355
Rio de Janeiro - RJ
Tel.:(021) 221-2311 FAX.: 221-2560

item-2

m ú s i c a

Nos debates que se seguiram às exposições *Correspondências* e *Infância Perversa*, a primeira promovida pelo RIOARTE e Paço Imperial, e a segunda, pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ambas em maio deste ano, verificou-se que questões comuns às duas mostras suscitaram amplas discussões, importantes de serem registradas.

A primeira delas refere-se à dificuldade de compreensão do trabalho de alguns artistas estrangeiros, e muito possivelmente, à sua dificuldade de perceber a obra dos nossos artistas.

A exposição *Correspondências* mostrou semelhanças temáticas, mas também evidenciou diferenças nas formas e abordagens dos trabalhos. Ronaldo do Rego Macedo e Victor Arruda, convidados a participar do debate, foram unânimes em apontar, por exemplo, a superioridade dos artistas brasileiros sobre os estrangeiros. Ambos acreditam que a obra dos quatro estrangeiros possui um aspecto desgastado e muito visto, enquanto que os brasileiros mostram uma produção mais íntima e um "erotismo profundamente enraizado em situações afetivas".

Cary Leibowitz ou Candyass, artista mais criticado, usou em sua instalação pequenos ursinhos de pelúcia, flâmulas de feltro e sua própria imagem impressa em calendários em que todos os meses são setembro – o mês de seu aniversário – parodiando o narcisismo, que talvez se constitua na grande preocupação da psicanálise nesta segunda metade do século XX. Mas Cary, Lily van der Stokker e Hunter Reynolds (através das fotografias de Maxine Henryson) utilizam-se de um imaginário que muito provavelmente não nos pertence. Márcia X, Maurício Ruiz, Efrain Almeida e Sérgio Bessa, os quatro brasileiros da mostra, empregam em seus trabalhos imagens resultantes de sua formação católica que, portanto, não têm a mesma carga simbólica para um público com outra formação religiosa. Daí as dificuldades de compreensão entre artistas com bagagem cultural diferenciada.

Em entrevista concedida recentemente a um tablóide inglês, o cineasta espanhol Pedro Almodóvar abordou os obstáculos que seus filmes encontram em países como Estados Unidos e Inglaterra, e especialmente as críticas feitas a *Kika*, seu último filme. A cena do estupro, que dura uma eternidade em termos cinematográficos, provocou reboliço até mesmo entre os politicamente corretos. Sobre *Atame*, outro filme sempre mal interpretado, o cineasta conta que repetidas vezes teve que explicar tratar-se de uma história de amor entre um raptor e sua vítima, e não de um filme sadomasoquista. "A maior parte dos problemas reside na língua. Eu trabalho com todas as limitações de um ser humano espanhol. Uma delas é o idioma e, outra, a cultura. Outra ainda é o momento histórico que o país está atravessando. Todas estas circunstâncias nos fazem diferentes do resto do mundo".

A preocupação de Almodóvar é, na verdade, a de todos aqueles que trabalham com cinema, vídeo, literatura e artes plásticas. Acostumado a ver seus filmes fazerem enorme sucesso nas platéias do mundo inteiro, o cineasta não esconde seu desejo de ser compreendido ou, pelo menos, interpretado corretamente.

O segundo tema importante desse debate girou em torno de materiais e processos de criação, um dos divisores de água entre os artistas modernos e contemporâneos. Em universos de particularidades tão pessoais como as exposições em questão, as imagens e os itens do cotidiano selecionados pelos artistas, possuem uma carga de significados que muitas vezes remetem a associações diversas e variam de acordo com a experiência de vida de cada um. Portanto, pintar algo com sangue, como faz Efrain Almeida, é bem diferente do que pintar com aquarela, principalmente quando o artista divulga o uso deste material. O ato de desmanchar imagens de santos de gesso até torná-las irreconhecíveis, procedimento utilizado por Maurício Ruiz, é um dado fundamental para quem observa o resultado. Revelar ou não essas pequenas informações são opções do artista, que deverá avaliar a necessidade de tornar públicos alguns detalhes de seu processo de criação.

Na exposição *Infância Perversa*, o artista colombiano Fernado Arias utiliza-se de lâminas de exame de sangue em

"Mitos, quando criados pelo próprio artista têm peso igual ao de sua verdadeira história."

sua obra *Seropositivo*. Em uma câmara escura, iluminada por luz negra, estas pequenas placas de vidro são dispostas no chão junto a uma imagem fotográfica. A informação de que este artista percorre hospitais a procura de material adiciona um sentido singular à obra.

A experiência de Joseph Beuys, que teve seu avião abatido durante a Segunda Guerra Mundial e foi salvo pelos Tártaros em plena neve, ao ser envolvido em gordura animal e feltro para se aquecer, certamente determinou reações em seu comportamento e influenciou o artista que estava por surgir. A veracidade dessa pequena história não vem ao caso. Mitos, quando criados pelo próprio artista têm peso igual ao de sua verdadeira história. O que importa é que sua posterior apropriação de materiais se originou em fatos da sua vida pessoal e, consequentemente, de grande importância para sua arte.

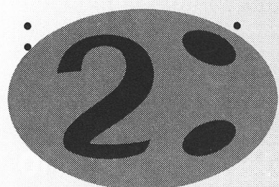
O trabalho do artista cubano Andres Serrano teria também outro significado, caso as imagens que fotografa não fossem mergulhadas em urina, sangue e esperma, e caso não deixasse claro para o público que estes foram materiais propositadamente selecionados para compor a crítica que faz à atuação da Igreja Católica na América Latina.

A importância do material pode estar se refletindo com maior ênfase na Arte Contemporânea, mas se originou na Arte Moderna. Rosalind Krauss, em seu livro *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* fala sobre uma estrutura que veio à tona com a pintura cubista e que virou um emblema do Modernismo: o "*grid*" ou a "grade". Através de linhas horizontais e verticais, artistas como Malevitch, Mondrian e, mais tarde, Jasper Johns, anunciavam, segundo a autora, o desejo de silêncio da Arte Moderna, sua hostilidade em relação à literatura, à narrativa e ao discurso. O mapeamento da superfície bidimensional, no caso da pintura, inaugurou uma preocupação estritamente voltada para a matéria, fazendo com que o quadro deixasse de ser um campo para a representação e passasse a ser objeto de investigações materiais. Curiosamente, Mondrian e Malevitch não discutiam telas, pigmentos ou grafites em seus trabalhos, mas mente e espírito. Segundo eles, a grade era um patamar para atingir o universal.

O terceiro ponto dos debates, abordado por Ricardo Basbaum, refere-se à oportunidade de, com essas exposições, sermos capazes de conhecer a obra de artistas brasileiros e estrangeiros que lidam com questões autobiográficas. Em sua opinião, os artistas da exposição *Correspondências* falam sobre comportamento e sua obra é mais ética e menos estética, engajando-se numa performance determinada: marcar outros recortes quanto à sexualidade, à religião e ao culto às instituições. Segundo Basbaum, esses artistas atuam dentro de um "espaço cultural", saturado por todo tipo de hibridismos e impurezas, que é pura contaminação. E complementa: "No mundo de hoje, tudo é comportamento, qualquer gesto pode ser lançado em sua dimensão visual, plástica e conceitual em direção ao cultural, ao político".

Esta observação nos faz lembrar o trabalho de Márcia X, que faz do paradoxal encontro entre erotismo e religião o seu tema preferido, transformando falos em santas e exibindo-os dentro de redomas, como objetos de adoração. E isso numa época em que feminilidade e masculinidade se justapõem, e sexo e Aids determinam novas formas de comportamento, amplamente discutidas pela sociedade, mas ignoradas por setores conservadores da Igreja. Através de mitos que giram em torno da sexualidade, religiosidade e superioridade da arte erudita sobre a arte popular, esses artistas refletem uma consciência histórica característica de nossa época.

É importante ressaltar que questões como estas e tantas outras que não foram abordadas são cruciais para artistas em atividade hoje. Daí a relevância dessas exposições e debates para o cenário cultural carioca. A intenção mesma é a de reunir produções de várias origens e *backgrounds* e provocar com isto uma discussão mais ampla que poderá servir para a reflexão artística. □

Cláudia Saldanha

Vivemos numa época apressada em que "todas as pessoas têm necessariamente algum projeto", afirmou Theodor Adorno há 50 anos atrás. Um novo projeto não deveria, assim, constituir-se em nenhuma novidade. Não é o caso, porém, com relação a este projeto do artista e matemático Enéas Valle. Em primeiro lugar, trata-se de um evento inédito. Jamais realizou-se, pelo menos entre nós, nenhum festival de idéias. Além disso, uma coisa é indiscutível. Somos, literalmente, idealistas. Fabricamos teorias sobre todo e qualquer assunto. Talvez estejamos mesmo esgotando e avaliando uma experiência enriquecida por dois fabulosos milênios. Mas, não só isto. Estamos com os olhos postos no futuro e integrando-o àquela vasta história. Somos um país novo, uma nação-artista. Nossas teorias seriam, desta forma, novos projetos, diferentes daqueles nos quais pensava o filósofo em sua *Minima Moralia*. Transformemos, então, toda esta energia intelectual em algo que a projete e concretize. Sejam bem-vindas todas as idéias, as teorias e os seus criadores. Adeus, a um passado de vãs execuções. Sejamos legítimos idealistas, assumidos e descansados. **item**

Ao
Instituto de Matemática Pura e Aplicada
IMPA
Estrada Dona Castorina 110
22460 Horto Rio de Janeiro

Rio 09 02 1987

DD. Diretor do IMPA:

Venho apresentar-vos o projeto I RIO FESTIVAL DE TEORIA, sinteticamente I TEO FEST RIO.

Trata-se de uma idéia derivada da constatação de que existem produção e demanda reprimidas de teoria especulativa, devido à inexistência no Brasil de instituições apropriadas ao cultivo de teorias inter ou multidisciplinares. É óbvio que a partir da era da informática (a nossa atual) toda a realidade teoriza-se e teorizou-se, donde ser justo tempo de trazer à luz, à visualização, o pensamento físico-matemático gerado pelo século XX, agora que a automação deixou a casa da utopia e a realização mecânica atingiu "seu ápice na crise sem precedentes da qual o mundo principia a saída", entrando na prática de uma nova era cuja aurora foi a teorização cubista-futurista-reativística-funcionalista.

Assim, proponho ao IMPA que seja a incubadeira de novas instituições, assim definidas: uma ESCOLA DE ALTOS ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES e um número ímpar de FACULDADES CONTEMPORÂNEAS DE ARTES PLÁSTICAS.
O I TEO FEST RIO funcionará como o solo onde a semente poderá ser plantada, mas enquanto festival de teoria, a idéia vale por si própria, e dependendo do sucesso do primeiro e dos que se seguirem, poderá atingir uma casa decimal quiçá expressiva da proximidade da ordem seguinte.

Enquanto idéia genérica, o festival deverá ser organizado em função de um tema tão abrangente quanto o comum a todos os corpos de saber envolvidos. Para o I Festival de Teoria sugiro o tema ESPAÇO, convocando especialistas das Artes Plásticas, da Matemática, da Física e da Filosofia para a constituição da programação pertinente.

Dada a ordem de grandeza da população universitária e especializada residente no Rio de Janeiro, todo êxito do festival dependerá de comunicação com a massa através dos órgãos da imprensa, em suas múltiplas formas.
Diferentemente de congressos, o festival de teoria combinará exposições verbais (teorias explicativas) e exposições tátil-visuais (teorias demonstrativo-sensitivas), através de eventos diversos e concatenados. O I TEO FEST RIO terá caráter inevitavelmente experimental que o distinguirá. Seu modelo são os festivais de filmes: teoria também é produto, mercadoria, e o mercado teórico precisa há considerável tempo de uma grande remexida patrocinada pelo IMPA/CNPq.

O exame desta matéria requer urgência, para que a vossa deliberação conduza o I RIO FESTIVAL DE TEORIA ao encontro de suas datas e horários entre 15 de março e 28 de junho de 1987.

Com A.A.

assinado Enéas Valle

"Para o I Festival de Teoria sugiro o tema ESPAÇO, convocando especialistas das Artes Plásticas, da Matemática, da Física e da Filosofia para a constituição da programação pertinente."

Projeto

I TEO FEST RIO

RIO FESTIVAL DE TEORIA

tema: ESPAÇO/TEMPO

1. Finalidades: o Rio Festival de Teoria propõe-se a ser um evento renovável (periodicidade a ser determinada) com o objetivo de oferecer a público e pesquisadores teóricos um contato interdisciplinar amplo, democratizando a abordagem teórica da Realidade e proporcionando aos pesquisadores o estímulo vital da reação do público.

Na ausência, no território da federação brasileira, de uma Escola de Estudos e Pesquisas Multidisciplinares, assim como de Faculdades Contemporâneas de Artes Plásticas, surge o Rio Festival de Teoria como o começo de uma nova situação para a teorização no território nacional.

2. Constituição

2.1 Bancagem

O I Rio Festival de Teoria será bancado pelo Instituto de Matemática Pura e Aplicada – IMPA – com recursos próprios, do CNPq e de entidades privadas.

O IMPA cederá espaço e pessoal para a realização do Festival, assim como financiará a organização e funcionamento do mesmo. Outrossim, a participação do público nas conferências ilustradas estará condicionada a pagamento de taxa ou ingresso, de modo que os recursos pagos pelo IMPA aos organizadores e expositores retornem ao Instituto parcialmente ou integralmente.

2.2 Organização

O I Rio Festival de Teoria será organizado na forma de conferências ilustradas, tendo como tema comum um conceito suficientemente abrangente para ser abordado por especialistas de diferentes áreas: O ESPAÇO. As áreas especializadas convocadas a participar do I Teo Fest Rio são: Artes Plásticas, Matemática, Física e Filosofia.

Para a perfeita organização do Evento, faz-se necessária uma Coordenação de Exposições Verbais e uma Coordenação de Exposições Tátil-Visuais. Para a primeira, sugiro o nome da Prof. ....; para a outra coordenação, ofereço-me eu próprio.

3. Funcionamento

O I Rio Festival de Teoria funcionará nos auditórios, no mezanino e nos jardins do IMPA. Para os auditórios, em consonância com sua disponibilidade e o número de expositores verbais (conferencistas), serão organizadas sessões teóricas, com programação a ser divulgada prévia e oportunamente e não ultrapassando 4 horas diárias. Sua duração estará contida no semestre escolar, entre 16 de março de 1987 e 27 de junho de 1987. Em função disso, o programa de exposições verbais poderá ser tão variado quanto desejarem os seus participantes, os quais deverão dirigir-se a um público heterogêneo quanto à especialização, mas mediamente homogêneo ao nível de QI.

Complementarmente, serão realizados alguns eventos plásticos, tais como: exposições, performances, projeções de vídeo – ocupando a área do mezanino e/ou jardins. Para tais eventos, o IMPA fornecerá infra-estrutura e coquetel.

A abertura do I TEO FEST RIO deverá ocorrer em grande festa, devendo ser convocada a imprensa falada, escrita e televisiva, cuja atenção e destaque corresponderá ao inusitado do festival, ao nível das personalidades participantes e ao correto press-release.

Para tanto, poderá ser montada uma monumental exposição de pintura sobre papel realizada por mim e cinco artistas em média 10 anos mais jovens do que eu, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1985.

4. Comunicação/Documentação

Os coordenadores do I TEO FEST RIO formarão, com apoio e participação do IMPA, comissões com as seguintes finalidades:

- estabelecimento do programa de exposições verbais e eventos plásticos
- divulgação do festival e recebimento de inscrições
- edição de folhetos, cartazes e brochuras
- obtenção de patrocínios.

Rio de Janeiro, 08 02 1987.

assinado Enéas de Medeiros Valle □

o samba cubista

Ronaldo Brito

Para falar de João Gilberto é quase necessário... não falar. Em várias doutrinas místicas é proibido dar atributos a Deus – todo atributo é uma limitação, mesmo o de supremo e todo-poderoso. Mas, como o assunto não é Deus, posso começar justamente criticando a reverência, a falsa reverência, diante do ídolo – no caso me parece evidente que o rótulo de mestre, o peso histórico de que se o investe, serve para sublimar e desviar a atenção de uma efetiva relação com o seu trabalho. Eis a palavra: trabalho. É isto que ele, acima de todos os outros, realiza: uma operação incansável de estruturação poética com a música. E essa operação vem se acirrando, decantando e adensando, a um ponto limite. Está claro que não se trata mais de canções e sim de música. Mas estará tão claro, também, que essa espécie de música desafia o conceito vigente de música popular?

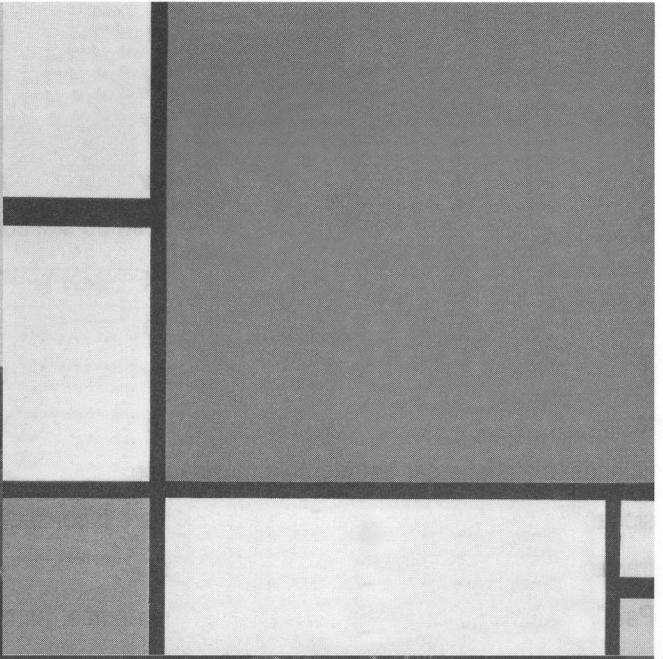
Há mais de vinte anos João Gilberto nos acostumou com uma nova sutileza, variações mínimas, no canto do samba; há algum tempo já, vem nos acostumando com uma serialidade que substitui o tempo convencional da canção por uma repetição obsessiva do tema, valorizando não somente as inflexões mas sobretudo alterações harmônicas e rítmicas quase infinitesimais. Tudo isso solicita uma outra qualidade de atenção que consiga detectar intensidades e modulações ínfimas e extremamente precisas. Mais, muito mais do que criando um samba da Zona Sul – como chegou a ser dito –, o homem estava levando a experiência popular do samba a uma inteligência rigorosa, a um grau de formalização inédito. Ao contrário do que tentam nos fazer acreditar diariamente, com todo gênero de velhos e gastos chavões, o samba não é um conjunto fechado de enunciados, um tipo de produto musical. O samba é um pensamento poético.

Assim João Gilberto acaba parecendo, ao mesmo tempo, exemplar e estranho. Exemplar pela verdadeira ascese em que transformou o seu trabalho – cantar é um modo de ser, é a própria existência tomada como música, pensamento musical. Estranho, porém, quando lembramos que essa ascese ocorre no quadro da MPB e sua progressiva diluição

da arte em função disso que chamam, não me perguntem por que, diversão. Desse modo, João Gilberto é um paradigma e um paradoxo, um revolucionário que, afinal, não mudou nada. A menos que se veja em Roberto Carlos, por exemplo – um dos óbvios legatários da voz intimista de João Gilberto –, a sua versão acabada, muito mais emotiva e comunicativa. Ou muito me engano ou seria ridículo.

Hoje, creio, o seu caráter exemplar e sua estranheza estão mais flagrantes do que nunca. A sua arte assume agora uma conotação decididamente "filosófica" – a sua relação com a música é tão intensa, tão íntima e exclusiva, que é como se todo o resto não importasse, o amor, a vida e a morte. Eu explico – o amor, a vida e a morte enquanto temas cotidianos, material a ser tratado pela música popular. O que de fato acontece é o redimensionamento de tudo isso no registro da música e a consequente neutralidade, indiferença, frente às circunstâncias. Quem mais poderia cantar durante vinte anos um troço como "O Pato" senão alguém que se ocupa apenas de notas, harmonias e fonemas? Nada mais caquético do que situar meramente João Gilberto como o símbolo da Bossa-Nova, o símbolo de uma época. Essa débil tentativa de sociologização esbarra logo logo no conteúdo anódino, pueril mesmo, de muitas de suas canções – claro, elas são pretextos, não a criação.

A operação João Gilberto, um construtivismo paradoxal que caracteriza boa parte da grande arte brasileira moderna, aparece agora como algo mais do que uma fabulosa demonstração do simples-complexo, *a la* Mondrian. Trata-se de um autêntico estoicismo musical: é a ataraxia, a ausência de desejo, o que essa música procura, a música pura, o mundo destilado em música. Por isso, se o exemplo está, a cada dia, mais exemplar, a estranheza também vai tomando proporções maiores. Os grandes momentos do último João Gilberto – o disco "branco" de 1974 e o Especial de 1982 na TV Bandeirantes – mostraram uma radical neutralidade mundana, uma busca fanática do Absoluto. Como notou Paulo Venâncio Filho [1] a propósito de Billie Holliday e John Coltrane, a música aqui é nada menos do que uma Experiência da Verdade. A essa voracidade tipicamente moderna, João Gilberto entregou-se talvez mais do que qualquer outro artista brasileiro, em qualquer campo. Portanto, se tiver que ser símbolo de alguma coisa, só pode sê-lo do próprio Absoluto, de um deus sem paraíso e, naturalmente, sem o descanso do sétimo dia.

Considerando de um modo sistemático a música, João Gilberto é levado mais e mais a desconsiderar todo o resto, tudo o que não é música. No entanto, na boa tradição da angústia moderna, a arte não pode simplesmente substituir a religião na infeliz tarefa de projetar um além imutável [2]. Ela será sempre um corpo-a-corpo com a não arte, com um mundo que nega mas do qual nunca se vai despregar inteiramente. Daí que não haja propriamente evolução no artista – ele não se tornou um cantor melhor, técnica e expressivamente; tornou-se, isto sim, um poeta da música, fiel à sua poética. Como todo grande artista contemporâneo, ele exige uma conversão da nossa sensibilidade – ouvi-lo implica acompanhá-lo no exíguo, quase esquizo, limite entre a música, o mundo da música, e a não-música, o mundo opaco e sem sentido. Impossível não pensar em Cézanne. O narcisismo aqui é da

ordem do Ideal do Eu, é a identificação obsessiva com esse ideal. O que lhe é hostil, por definição, é o narcisismo sumário do Ego e o seu cortejo de ilusões e desilusões. Por isso é lícito falar, no caso, em experiência mística – não existem apelos mundanos, ideologias, tudo fica em suspenso, a meta é a contemplação do Absoluto.

Como uma aventura desse porte pode encontrar lugar na pasteurização do comportamento e dos afetos, na constante cretinização da chamada MPB, eis aí uma questão talvez crucial. Deus me livre de reclamar contra o que acontece musicalmente ao redor – seria, aliás, um trabalho de Sísifo –, mas o que a música propriamente dita tem a ver com tudo isto, sinceramente não sei. Assim o tão propalado paradigma da MPB, João Gilberto, parece na verdade um refratário, uma anomalia. Não fora um certo "respeito", mais do que suspeito, desconfio que seria tratado como um ser positivamente antediluviano.

E no entanto, na cultura popular deste século, apesar de tudo, popular, só três vozes conquistaram inequivocamente áreas específicas da nova sensibilidade urbana. Longe deste mero ouvinte a pretensão de ser o dono da verdade, mas acho que nenhuma outra conquistou a universalidade das vozes de Billie Holliday, Sinatra e João Gilberto. O Id, o Ego, e o Super-Ego da canção popular moderna. Ninguém melhor do que a genial *Lady Day* trouxe à flor da pele as pulsões do desejo, as prazerosas e dolorosas manobras da libido flutuante, indecisa e dispersa das metrópoles. Nela a forma é a suprema organização do precário e do circunstancial, é a sublimação mínima e a mais intensa possível de tudo o que está acontecendo, do volátil presente contemporâneo. Graças a esse poder, ela não é a maior, é a cantora de jazz. O seu equivalente pictórico seria Picasso, o sábio da incongruência, o primeiro a passar o suor do corpo para a tela, a pintar as decisões e indecisões do momento.

E qual outra senão a voz apolínea, plástica e inacreditavelmente clara de Sinatra traduziu as ilusões do Ego, a excitação e a depressão que se sucedem na vertigem da vida moderna? No auge de sua voz, nada, rigorosamente nada maculava a emissão cristalina do Eu, todos os seus contrastes terminavam equilibrados numa forma redonda, definida, que elevava à categoria de arte a própria irreflexão da sociedade. Em meio ao anonimato feroz, aos hediondos preconceitos, às prepotências, impotências, surgia a Voz de um Homem – clara, sincera, apta a dar um reforço egóico a todas as desilusões, a refazer todas as ilusões. Era o afeto mediado por uma determinação forte e consistente – ninguém tinha aquela voz, por isso ela falava democraticamente por todos. Matisse, talvez: a vontade e a concentração a serviço de uma aparente espontaneidade e facilidade totais, a serviço da crença na vida como realidade estética. Ao mesmo tempo, obediência à razão moderna – o artista está distanciado, pintando a pintura, cantando a canção. Escutar Sinatra e ver Matisse são, de certa maneira, experiências estéticas exemplares da modernidade – neles tudo se passa na superfície, começa e acaba nos limites de sua duração, não remete a mais nada senão ao pleno estar-no-mundo.

Depois, João Gilberto e as exigências, a mania da perfeição. Menos uma perfeição

Mondrian
Composição com Vermelho, Azul e Amarelo, 1930
óleo sobre tela
51 X 51 cm
coleção do casal Armand P. Bartos, Nova Iorque

Picasso
Pássaro, 1961
folha de metal pintada
Auto-Retrato, 1960
gesso sobre cartão

Matisse
O Periquito e a Sereia, 1952
(detalhe)
guache sobre papel e colagem
sobre papel branco
337 X 773 cm
Stedelijk Museum, Amsterdã

estética de que uma perfeição moral. A música é o modo, o único modo, de estruturar o Real, dotá-lo de uma plena inteligibilidade ou, antes, de encontrar o seu arquétipo. Rigorosos e impessoais, voz e violão não fluem apenas, buscam o samba primordial, a quintessência. Nenhuma palavra, nenhum acorde deve adjetivar ou substantivar e sim valer como elemento dentro de um método combinatório. Esse método é a própria arte, não conduz a nada senão a si mesma e à sua questão quase metafísica – e que é a música? Assim como a de seu parceiro plástico, Mondrian, a arte de João Gilberto requer uma extrema proximidade do ouvinte. Escutá-lo no rádio do carro, casualmente, é como olhar as reproduções de Mondrian – perde-se a tensão particular, os vestígios minuciosos de uma ordem se fazendo, perde-se a fúria branca da Vontade de Ordem. Em ambos o extraordinário resultado só se revela quando somos capazes de refazer o processo, tanto quanto o filósofo das Idéias Eternas, Platão, só se entrega a nós mediante a mais sinuosa e surpreendente dialética.

A redefinição dos valores melódicos e rítmicos do samba – algo mais complexo, portanto, do que a famosa "batida" Bossa-Nova – gerou uma nova economia, uma outra estrutura. Com João Gilberto o samba se transforma numa estrutura cubista. Tudo se passa a nível das tensões e alterações na superfície da música; escutá-la significa participar de um jogo *minimal* de diferenças.

Daí a aparente monotonia – quem for procurar o pano de fundo, a cor local do samba, acaba ficando sem ele. A questão é aderir à construção de um plano musical e acompanhá-lo em suas marchas e contramarchas, percorrer as suas articulações. Como em Mondrian, na primeira instância, o imaginário é sumariamente banido e a única psicologia é aquela de que fala João Cabral, a "Psicologia da Composição". Somente depois é possível reencontrar o imaginário, na ressonância afetiva do repertório, nas incontáveis nuanças de inflexão que vão surgindo. Mas, antes de mais nada, a música é uma estrutura pura, uma ordem inaugural. Ela começa com a compreensão do silêncio e termina com uma interrogação sobre a sua natureza de música.

A meu ver, o samba cubista de João Gilberto continua sendo a questão limite para a música popular brasileira. Mesmo os admiráveis temas de Jobim, por exemplo, seguem presos à Perspectiva, apóiam-se sobre uma tênue mas insistente linha do horizonte. Talvez até estejamos misturando coisas heterogêneas e não haja mais ligação entre um trabalho como o de João Gilberto e esse canal ideológico-industrial, a MPB. Se assim for, não vamos reclamar. Para todos os que vivem, conseguem viver, a questão da cultura moderna neste país, entretanto, João Gilberto permanece uma referência mais do que importante, viva e decisiva. Deus, isto é, a música, o proteja.

[1] "Folhetim" nº 350, 2 de outubro de 1983

[2] Adorno, Theodor W. *Teoria Estética*

a fuga atrás da orelha

Arthur Omar

1.

Samplear é uma coisa vulgar, que acontece todos os dias em milhares de estúdios do mundo. Uma coisa tecnológica e sem grandeza, uma atividade mecânica e facilmente executável.

Você ouve uma música , distraído, e de repente, alguma coisa lhe chama a atenção. Algo especial. Um ruído, um grito, uma batida. Você desperta, sentindo o desejo de usar aquilo numa música só sua. Você quer se apropriar daquilo e esquecer a música que você está ouvindo. Você já está ouvindo a sua própria música, incorporando o som que você acabou de ouvir. Você vai samplear aquele som. Samplear é jogar uma amostra do som que você escolheu para dentro de um aparelho chamado *sampler*.

2.

Sample quer dizer amostra. Através de um escaneamento digital, o *sampler* recolhe uma espécie de imagem do som escolhido. Uma vez sampleado, você pode tocar esse som no teclado, como um instrumento musical. Não é um simples som sintetizado, mas, ao contrário, é o som real, o som original da fonte que você ouviu, agora colocado dentro do seu aparelho e que você vai operar à vontade. É todo seu. Pode vir de um instrumento histórico, da voz de uma cantora, da erupção de um vulcão, da respiração do seu mestre, da descarga do seu banheiro, dos sinos do seu matrimônio.

3.

Tudo pode ser sampleado, tudo pode ser executado. O mundo conhecido se torna novamente uma terra incógnita, pedindo um novo reconhecimento auditivo, e em troca, todas as amostras são grátis.

4.

Em busca dos *samples*, audição guerreira, audição ativa, guerra de comandos: saque e captura. Um *sample* é sequestrado de um fluxo de sons. Audição predadora, onde a unidade da obra e a coerência do mundo se desfazem em nome de um gozo instintivo meu. Uma satisfação que nada tem a ver com a música que estou ouvindo, apenas com um fragmento que ela faz passar e me toca no sistema nervoso, no meu labirinto, algo que eu projeto no futuro, a música que eu vou fazer com esse produto do sampleamento.

5.

Em busca do *sample* ideal, nossos ouvidos se tornam exércitos sanguinários, envolvidos em operações de captura e predação.

6.

A violência do sampleamento nada tem a ver, como em geral se acredita, com a questão da propriedade, o roubo, os direitos que os autores sampleados reivindicam porque se sentiriam lesados. A violência do sampleamento é na carne do próprio som, na medula mesma da música, onde não há proprietários, nem direitos, porque põe em campo apenas o sampleador diante de si mesmo. Não há juiz, nem há crime. O único pecado é ter perdido o som que não volta mais.

7.

Ouvir *samples*, uma atitude nova, uma coisa realizada através do imaginário da tecnologia, é preciso levantar esse filtro, esse aparato que funciona como uma imagem anteposta, um anteparo, e, com ele, ouvir os *samples* de uma maneira natural, como se fosse a única maneira de ouvir, uma certa sensação de uma música futura, uma música virtual que ainda não existe, o destroçamento do presente daquela música, em benefício da materialidade vigorosa de certos pontos que ela apresenta sem saber.

8.

Audição que sampleia é uma audição lenta, ralentada, embora nervosíssima, que impõe à rápida sucessão de sons uma grade lenta de detecção. Uma audição da música que não ouve a música, mas fica atenta à eclosão de alguma coisa que vai causar a sensação de um preenchimento. Portanto uma audição que se volta para dentro, em expectativa, pronta para flagrar uma reação especial diante de um som que se apresenta como útil aos nossos desígnios. Somos nós que estamos em jogo, os caçadores. É uma audição transfigurada em detecção. *Samples* não se ouvem, são detectados.

9.

Samples "autênticos" são os samples curtos, os momentos fracionários, indistinguíveis em si como objetos dotados de significação. Servirão para *loops*, onde vão criar texturas de continuidade, figuras de repetição ou padrões rítmicos. *Samples* como frações, como quase objetos, como semi-figuras, como instantes informes sem começo ou fim, porque não discerníveis.

10.

Introduzir a desproporcionalidade no mundo musical. Uma música inteira pode valer apenas por uma fração de segundos que eu sampleei dela. A idéia do som único. A imagem sonora, dura, compacta, mínima, um cristal a ser mastigado por nossa atenção. O som que preenche um desejo, não uma música que discorre sobre um sentimento.

11.

Há algo de espacial no sampleamento, um investimento surdo do olho, que empresta aos ouvidos a sua intensa mobilidade, para que a audição se mova de um lado para o outro com a velocidade de olhos profissionais.

12.

Sentar e deixar-se ouvir. *Operar* a audição. Algo que tem que flutuar. Não se sampleia andando, há que imobilizar o corpo de uma certa maneira.

13.

Sem saber. Supõe-se no outro, ou seja, na música que se ouve para samplear, um desconhecimento de si mesma, um estado de inocência, de virgindade, que o sampleamento vai romper. O som era feliz e não sabia. Samplear como operação de conhecimento, um avantajar de conhecimento atirado contra a ignorância do fluxo sonoro dado como presa. Apenas esse conhecimento é um presente que não se pode levar dali.

14.

A proposta de um outro saber aplicado à música que surge à sua frente. Novo porque é um saber que germina da minha particularidade de audição, das minhas necessidades "labirínticas", e não da natureza da música em si. Esse saber novo propõe um novo uso , e supõe um não-saber plantado no outro, embora dotado de outras virtudes e todas as excelências de que o próprio sampleador não é capaz. O sampleador atua, para consumo próprio, como um revelador, ou um revelador de uma revelação.

15.

A natureza sonora se vê dotada de uma nova natureza, uma outra natureza, e o que era trabalhado volta a ser bruto. É uma abertura na trama para o rapto de uma imagem. Operação de caça, uma predação positiva. A natureza nova atravessa a música e invade os ruídos, a música ouvida como ruído, no mesmo *status* dos ruídos, que passam a oferecer uma matéria fina semalhante à música.

16.

Tudo se transforma em matéria-prima, uma Alquimia ao reverso. Que desfaz todas as unidades e todas as densidades das pretensas pedras filosofais.

17.

Tornar o som uma idéia, sem conteúdo, pura forma. Um ato de memória atirado sobre o fluxo, um gesto de conservação, parar o tempo, criar um objeto intemporal a partir do fluxo temporal. O *sample* repete, o *sample* volta atrás, o *sample*.

18.

A audição detectiva procede por avanços e recuos, desfazendo a trama unilinear da música. Ela volta atrás, ela se rebobina a cada instante, reagindo como detecção. Ela recua e repete, mesmo que o som detectado não se repita no que se está efetivamente ouvindo. Quando detectamos alguma coisa que valha a pena samplear, a audição aplica sobre tudo que vem depois a imagem do som detectado, o seu fantasma. Algo ali torna o resto do fluxo sonoro uma espécie de silêncio virtual, apesar do barulho que prossegue, porque nada mais interessa a não ser o som escolhido para ser sampleado, é como a eleição paradoxal de um imperador. Somente os *samples* eleitos flutuam no ar, somente a sua memória persiste e atua na audição do presente, tudo o mais se borra numa pasta acinzentada.

19.

O que vem depois não interessa, o fantasma brilha como a única coisa sólida. O resto é mundo degradado, é apenas música. Há uma forte compulsão de voltar atrás e repetir. O que pode ser feito concretamente no aparelho, ou a repetição se dá na mente, e mais que repetição, é a própria imagem da insistência, ou a insistência de uma imagem, micro-obsessão localizada.

20.

É como na caça. A detecção da presença do animal é a única realidade. Não se matam sons no sampleamento, apenas se *detectam* trechos, pedaços, fragmentos, como se nessa caça as espingardas não tivessem canos nem carregassem munição, mas fossem apenas miras telescópicas suspensas diante dos nossos olhos. Samplear é uma caça invertida. Na caça, um som leva à procura de alguma coisa, aqui, alguma coisa leva à caça de um som.

21.

Trata-se não de composição no sentido tradicional, mas de audição em novo sentido. A audição como composição. E trata-se tanto, que se torna necessário produzir um tratado do ouvido, ou um tratado da audição. No ato de samplear, na tarefa, no combate, é preciso saber o que se quer. Reconhecer o seu desejo. Estar próximo do desejo de ouvir e ouvi-lo diretamente, se é que é possível. Lutar para ficar nele, ter a capacidade de atenção necessária. Realizando e irrealizando, sístole e diástole.

22.

Pense que cada *sample* é uma chave. Sem garantia de porta. Você experimenta a chave, e vê se você gira com ela, se o mecanismo da fechadura se destrava. Isso é o sampleamento bem sucedido.

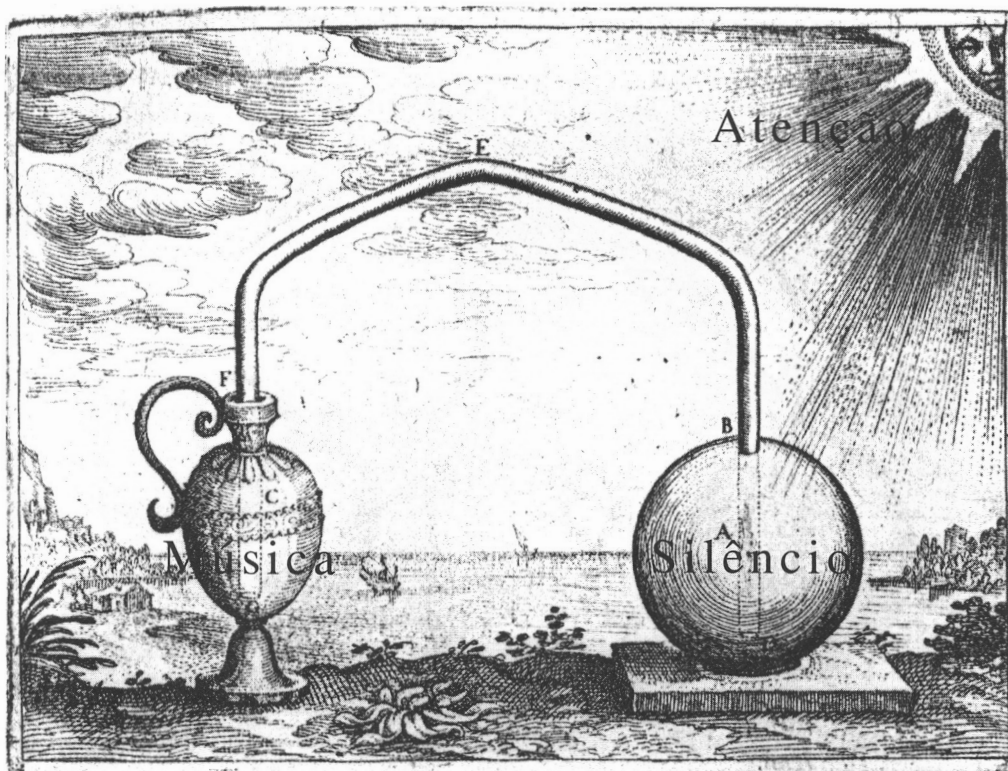
23.

Samplear é como estar diante de uma porta feita só de fechaduras, sem madeira, nem substância. Apenas fechaduras, centenas de fechaduras, grandes e pequenas, colocadas lado a lado e umas sobre as outras, formando uma superfície maciça, exatamente do tamanho de uma porta. O sampleador, com a chave disponível naquele momento, vai experimentando uma a uma as fechaduras, em movimentos rápidos e quase desesperados de quem sabe que o tempo é curto. Até que, de repente, uma fechadura se abre. E ele então leva para casa um pedaço da porta.

24.

De fato, ele não atravessa do outro lado da porta, porque a música já é o outro lado. Ele queria apenas entrar numa fechadura, e ali ficar, desde que ela lhe permita girar em torno de si mesma, e destravar o mecanismo. Esse é o prazer do som em si, fora do tempo, imagem mental, pedra brilhante cravada num anel de tempo.

25.

Samplear não se refere ao conhecimento da música. É apenas o reconhecimento de um movimento nosso em relação a ela. Como toda arte, samplear trata de reconhecimento, *re*-conhecer, onde o *re* implica numa volta, mais uma volta do parafuso, apertando-o de encon-

Um Velho Experimento, gravura extraída do *Integrum Morborum Mysterium*, de Robert Fludd, com interferência de Arthur Omar.

tro à nossa superfície. *Meconhecimento.* O interior do ouvido também é espiral, já reconhecia o barroco Athanasius Kircher (séc.XVII).

26.

Samplear tem a vantagem de desbaratar a unidade da obra, a intenção dos discursos, a dança dos autores, o rito macabro da cultura, a mumificação da duração, a repetição da expressividade, o trenzinho das escolas, e todos os blá-blá-blás sobre o mito da influência. Samplear não é se influenciar, é liberar a ex-donzela de um único som prisioneira dentro de um castelo de discurso sonoro, e torná-la *virgen again.* O que se tomou não tem qualquer obrigação com o que ficou para trás. Com os meus *samples*, eu faço o que quiser, não sou discípulo das minhas vítimas.

27.

Eu gosto de *samplers.* Eu quero chegar a Deus por amostragem. Afinal foi assim que ele chegou até mim...

música enterrada

Nuno Ramos

O mar na ossada da lesma, a flauta nos ossos, badalos guardados no escroto, a voz de manhã é mais grave. Unha na corda, ruído da gota, a gosma do gozo chora, asma sem corpo, samba parado agora. Carnaval só cinzas, pio do pássaro de palha, o canto não reflete na laguna, o canto puro do menino castrado. O teto oco ouve a prece ao surdo, rítmica, ela ficou doida, ela perdeu tudo, o pântano mora em minha voz, em minha voz está o charco. O meu canto move a lama, põe em fila os caramujos. Este é o poder do canto. Partam os vidros, pó aos ossos, os filhos longe dos ninhos. Este é o poder da voz. Tira o amor da palha que aquece os pequeninos. Este é o poder da música, hóstia sombria, quem te traga pelos poros como a areia traga a areia e o corpo afunda e eu traguei, como a água traga a água e o corpo afoga e eu traguei (sei que tens outra montanha dentro), esse te merece. Sei que tens outra ossada dentro, e outra ainda, como uma velha grávida. Em ti se está sempre dentro, vento e monotonia. Porque te encontro em toda a parte mais me prendo ao peso, escravo do tronco da figueira e só estou seguro amigo da pedra ou debaixo dela. Não acredito que tenhas ritmo nem acordes pois sei que entre os animais és aquele que dura, esse é teu instinto. Que é o eco de uma gruta perto do teu? Ou então qual gruta física, feita de que rochas ou plástico ou nervos de que animal novo podem produzir um eco assim? Notas feitas de azeite talvez te salvassem, notas feitas de sal, que ardessem. Fato fátuo das estrelas, simetria das estrelas, imagem da palma da carne, concórdia entre os pombos, areias de ouro, tudo o que é morte elevada instala-se no corpo, possessão sem corpo. Enterrei então o violino, enchi o saxofone de areia. Coloquei o piano dentro da água. Toquem agora. Pus cordas de pano. Preparei o terreno: construí os buracos no formato exato, afinados de acordo com sua largura e profundidade e liguei o compressor de ar que conduzia o sopro até eles. Preparei a escala inteira. Era um órgão enterrado, música abafada pela terra. Gostava de ouvir o seu murmúrio, presa como um bicho.

ilustrações

Arnaldo Antunes

foto Paulo Barreto

escuta meu poema

Itamar Assumpção

Não me recordo da hora
Nem dia nem mês nem ano
Só lembro de na vitrola
Ouvir "Escuta Meu Piano"

De cara perdi a fala
De boca aberta na sala
Hermeto Pascoal solando
Mundo girando lá fora

E eu no banco da escola
Sentado fui viajando
Da Penha para o Saara
De Angola para Ancara

Paranaguá prá o Quilombo
Prá Amsterdã Guatemala
Sem passaporte sem mala
De Arapiraca prá o Congo

Sem avião pau de arara
Da casa grande à senzala
São Paulo Praia do Tombo
Era o que eu sonhara

Música à prova de bala
Silêncio gênio pintando
O universo se cala
Estrelas são as escalas

Silêncio bruxo bordando
Música albina me embala
Eu quero mais é dançá-la
Silêncio gênio desenhando

F7+
D-7
C7+
TEM SOM

A–9
E–9
A–
95

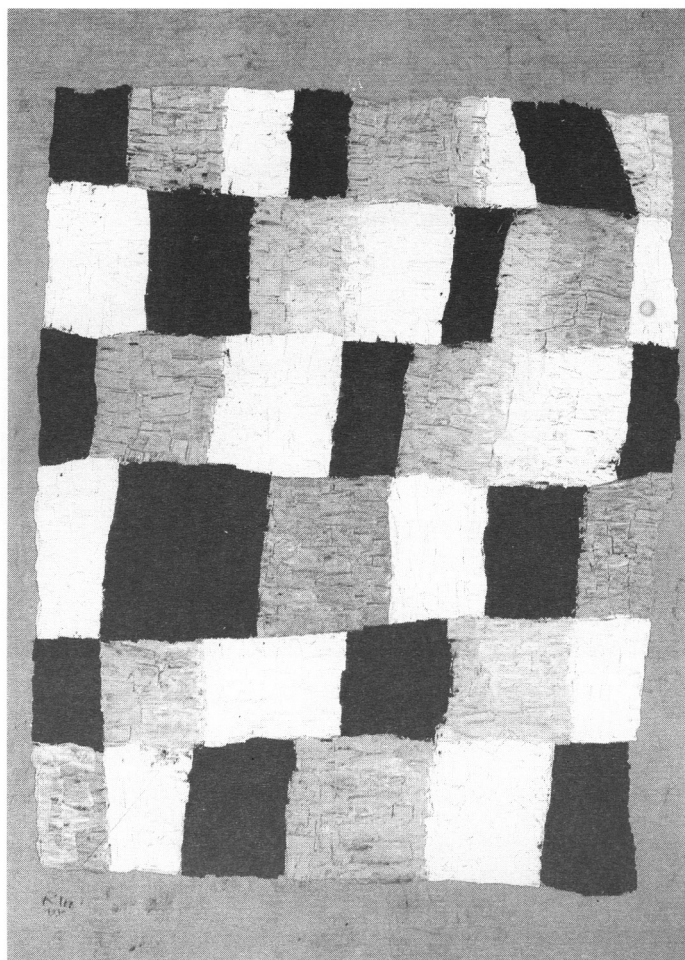
aspirando ao grande labirinto: Hélio Oiticica e a música do século XVIII

Paulo Hekenhoff

No resultado do teste vocacional de Hélio Oiticica concluíram ser ele excepcionalmente dotado para a música. O adolescente teria sido capaz não apenas de identificar os compositores, como Bach, Chopin e Mozart, mas também o nome das peças [1]. Em 1960, Oiticica, em um de seus textos [2], escreve sobre a inter-relação das artes, mencionando ter sido Kandinsky o primeiro a procurar relações da pintura com a música, através da idéia de sonoridade da cor, como elemento de não-objetivação de sua pintura. É imensa a teia de relações entre arte e música que restam inexploradas no *corpus* da obra e textos de Hélio Oiticica [3]. Desde o silêncio, passando por Ângela Maria, bólides e o *bruitisme* de Varèse, bossa nova e Hendrix, rock e samba, Cage e João Gilberto, indo de Haydn a Caetano. Neste texto levantaremos algumas relações entre a obra de Hélio Oiticica e a música do século XVIII.

Em 1960, parecendo duvidar do próprio estatuto pictórico de sua obra de então, Hélio Oiticica fez algumas conjecturas: "Não sei se o que faço está mais numa relação arquitetônica ou musical" (4 de novembro). O período que antecedia imediatamente este escrito foi o da eclosão da ruptura do neoconcretismo no ano anterior. Artistas e críticos vinham debatendo questões históricas da pintura e da estrutura do quadro, tais como a relação figura/fundo, o suporte e a moldura, o aprisionamento da pintura. Alguns pressupostos da história e da tradição são postos em crise e abandonados. Muitos *Metaesquemas* (1958) de Oiticica trazem uma dinâmica de espaço e são montados sem a moldura, podendo ser relacionados com o projeto de Lygia Clark e de suas investigações sobre a percepção da dimensão planar, bem como com as teorizações de Ferreira Gullar a respeito. Nas novas experiências de Oiticica, como os *Bilaterais* e *Relevos Espaciais* (1959), a pintura perde o avesso.

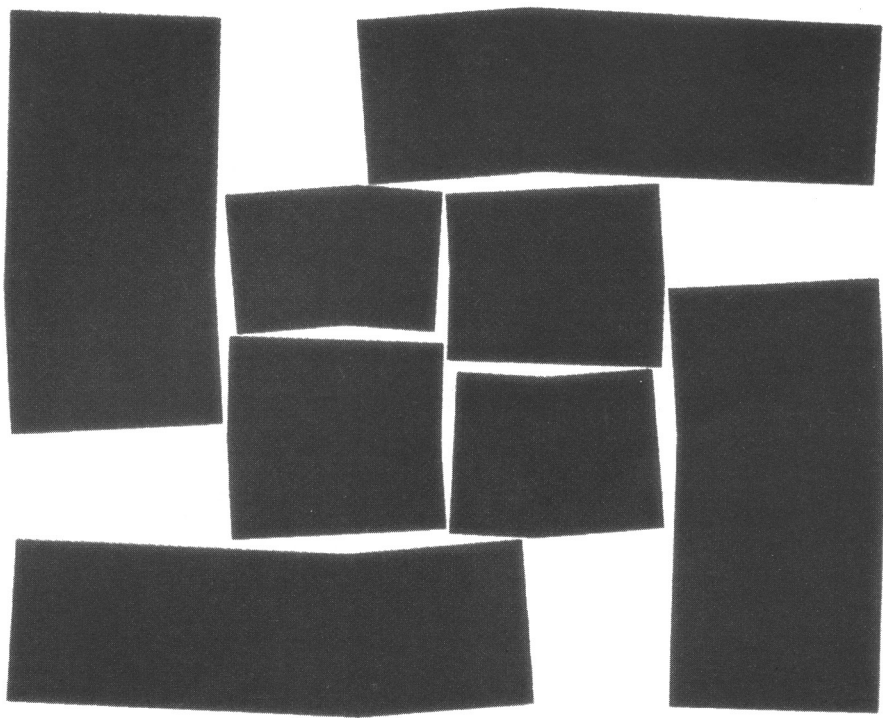
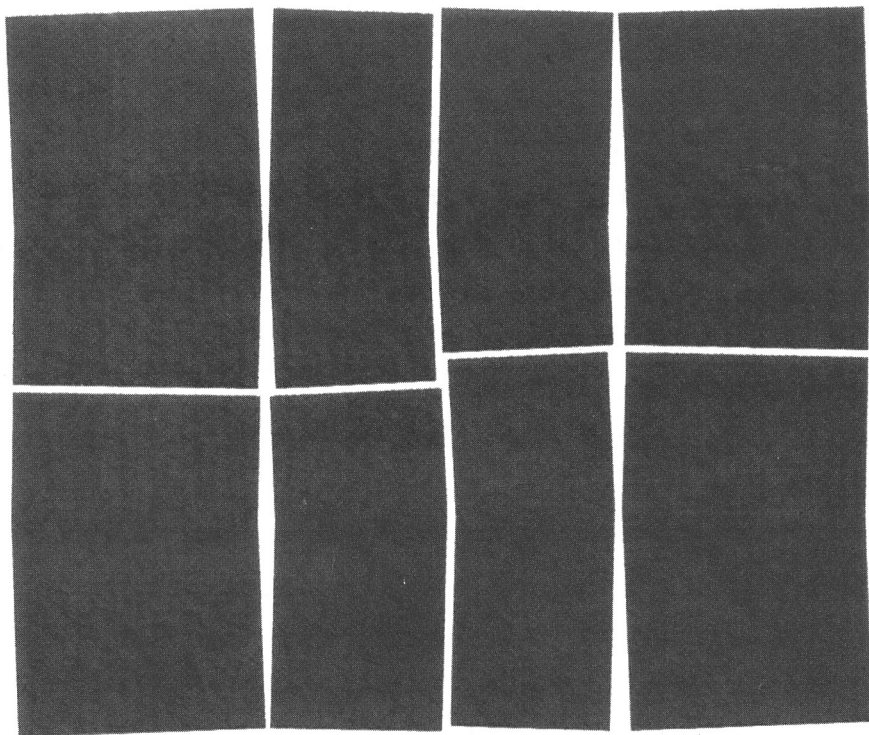
A dinamização do espaço concreto, com a perda de noções de orientação fixa, presente nos *Metaesquemas*, tem alguns precedentes na obra xilográfica de Lygia Pape, como nas séries de triângulos em que a matriz pode ser impressa em duas posições opostas, de modo especular, ou em algumas das gravuras de topo. As séries *Tecelares* de Pape teriam sido um dos diálogos básicos de espaço nessa produção de Oiticica. Igual referência, mereceriam algumas pinturas de Lygia Clark, com as idéias de modulação, de planos (ou partes concretamente soltas) que se unem para formar a pintura e da dinâmica visual centrífuga. A perda da relação figura/fundo exige outro compromisso com o estatuto e a experiência do espaço concreto. Deixamos de lado alguns *Metaesquemas* em que a repetição linear de um módulo cria um ritmo contínuo, que parece, na dimensão do tempo, anteceder e suceder ao espaço da obra, como nas esculturas *Coluna Infinita* (1937) de Brancusi ou *Torre* (1957) de Franz Weissmann.

Porque se o q ele fazia era música, e se Hélio Oiticica compreendeu isto com clareza, o processo de sua relação entre arte e música tem muitas fontes de esclarecimentos, tais como a filosofia e Klee. Venho insistindo que a maior influência musical sobre Oiticica foi Paul Klee. Estava presente nos *Metaesquemas* do jovem artista e em *Kleemania*, uma das últimas propostas de Hélio Oiticica. Desde a década de 50, Oiticica demonstrou

Paul Klee
Rhythmisches, 1930
óleo sobre tela
69,6 X 50,5 cm
Musée National d'Art Moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris.

grande interesse pela obra de Klee. Veremos como Bach, via Klee, atravessa a obra de Hélio Oiticica. É no mesmo século XVIII que Klee vai buscar, no clássico texto *Laocoonte* de Gotthold E. Lessing, a referência para a questão do movimento, na oposição entre as artes do tempo e do espaço. É vasta a relação da obra de Klee com a música, através de preocupações e temas variados, alguns mais alusivos, como as representações de músicos e da música (nos desenhos *Instrument für die neue Musik*, 1914, e *Konzert auf dem Zweig*, 1921), personagens como Falstaff, Don Giovanni (*Terzett mit Don Giovanino*, desenho, 1939) e Lohegrin, objetos musicais, notações, escrituras e partituras e símbolos. Essas obras são mais "relações transpositivas", não conformavam uma "relação intrínseca" com a música, para usarmos termos empregados por Oiticica em seu projeto (junho de 1960). Há, finalmente, obras de Klee que remetem ao que Marcel Franciscono descreveu como "estruturas musicais análogas" [4], que aqui podem ser mencionadas como séries de ritmos, sonoridades, polifonias, fugas. As polifonias são, em geral, aquarelas em que planos se superpõem em transparências, desdobramentos da cor, tons em *degradé*, como em *Polyphon gefasstes Weiss* (1930), *Drei Türme* e *Eros* (1923). "Os paralelos entre música e arte figurativa se impõem cada vez mais a meu espírito", escreveu Klee em seu diário. No caso das estruturas análogas, Klee não opera por representação ou alusão, mas busca uma tradução visual da música, uma correspondência.

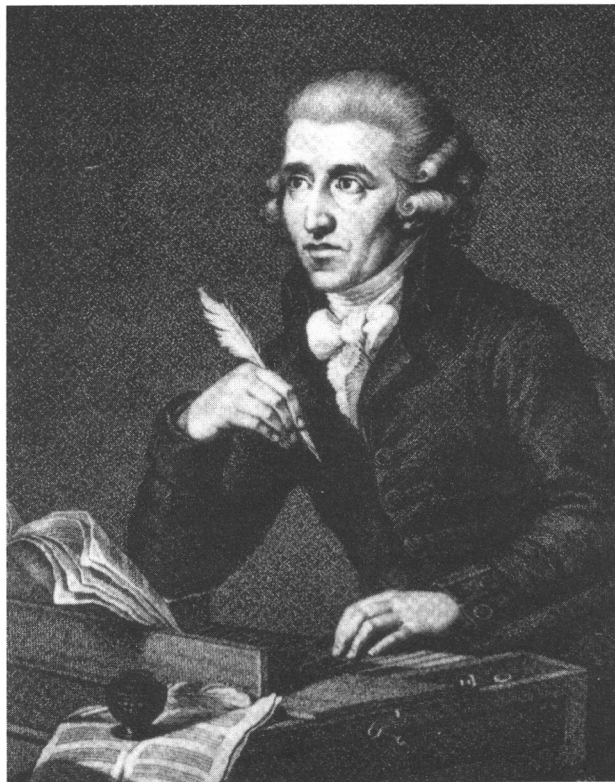
Paul Klee
Fuge in rot, 1921
Aquarela sobre papel
24,3 X 37,2 cm
coleção particular

Depois de Mozart, a música instrumental de Bach era a predileta de Klee para interpretar. O que mais interessava a Klee na música de Bach era o caráter absoluto e de harmonia geral, e não a condição confessional das composições religiosas. Para realizar as comparações com Klee, poderíamos até pensar inicialmente em alguma matemática nos *Metaesquemas* de Oiticica, que seria, no entanto, abandonada pelo olho envolvido com a intensa vibração da cor mínima e com as operações de espaço. Alguns desses guaches de Oiticica podem ser situados comparativamente frente a certas obras de Klee de 1930: *Rhythmisches strenger und freier* e *Rhythmisches*. A ação rítmica visual está estabelecida no centro do suporte como em Klee. Já as obras bachianas na arte de Klee são representações gráficas das fugas, trabalhadas através de planos que parecem se deslocar, ou se desfolhar no interior de um plano básico ou do suporte. Klee estava aqui adstrito à noção de figura sobre fundo, dentro do plano. As figuras de Klee fazem um movimento como de um cometa e sua cauda, como nas obras *Wachstum* e *Fuge in rot* (1921), aqui nos remete diretamente a Bach. A idéia de "fuga" em Klee realiza-se, pois, dentro do território confinado pelos limites do suporte material da obra, não se projetando para além dele como ocorre com a ponta dos ciprestres numa pintura de van Gogh. Na obra de Klee, uma figura parece se deslocar, em "fuga" dentro dos limites dados do suporte. Alguns outros *Metaesquemas* específicos de Oiticica já são mais radicais, apresentam-se como fragmentos espaço-temporais em cor. O próprio espaço vibra e parece se expandir. Todo o espaço está em fuga. O espaço é fuga. A superfície parece ser apenas um momento de passagem de todo um movimento fugado e a obra, portanto, pressupõe um espaço para além. É um agora, enquanto na obra de Klee vê-se simultaneamente os distintos momentos da fuga, como planos desfolhados, o que remete aos desdobramentos da imagem do cubismo e do futurismo. A fuga de Klee é representação diagramática de um percurso, enquanto em Oiticica é uma experiência fenomênica da relação espaço-tempo. Depois de Villa-Lobos, foi, portanto, Oiticica quem fez a outra "bachiana brasileira", menos episódica ou ilustrativa e mais estrutural.

Hélio Oiticica
Metaesquemas, 1958
guaches sobre papel
55 X 64 cm

A vitória da música de Haydn é muito responsável pelo esquecimento da arte de Bach e o barroco inteiro, diz Otto Maria Carpeaux [5] . Em 4 de novembro de 1960, Hélio Oiticica manifestava-se: "A pintura, à medida que se vai não objetivando, cria relações com outros campos de arte; principalmente com a arquitetura e com a música. Trata-se de uma relação intrínseca, estrutural. Creio que se de um lado é mais arquitetônica, de outro é musical, e talvez na síntese das duas esteja a solução. Os núcleos, *equali*, para mim, são essencialmente musicais na sua relação da parte com parte, que, longe da seriação de elementos, compõem um todo fenômenológico". Em 7 de janeiro de 1961, Hélio Oiticica escreveu: "Nem sempre uma expressão serena e altamente harmônica indica ausência de um drama no artista. O artista, aliás, por condição já possui um drama. (...) Penso, por exemplo, no clássico Haydn, músico harmônico por excelência, exemplo de pureza e classicismo. Há na música de Haydn uma inquietação latente como se o seu autor andasse por uma corda. Maravilhoso equilíbrio, inquietante equilíbrio, o drama individual fica em último plano, porém existe tanto quanto num romântico. Há aqui, porém, esta vontade de uma grande ordem, que supere ou eleve esse drama, de ordem existencial, a alturas sobre-humanas ou divinas". Uma semana depois, no dia 15 de janeiro, anotava uma única frase: ASPIRO AO GRANDE LABIRINTO. Um mês depois, a 16 de fevereiro, concluía: "Já não tenho dúvidas que a era do fim do quadro está definitivamente inaugurada. (...) Longe de ser a 'morte da pintura', é a sua salvação, (...). Para mim a pintura de Pollock já se realiza virtualmente no espaço".

Franz Joseph Haydn (1732-1809) foi autodidata, mas estudou composição através da obra de Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788), filho de Johann Sebastian Bach. Este Bach foi responsável pelas transformações da idéia de apresentação e desenvolvimento do tema, que depois de exposto, muda de tonalidade, com a modulação, e se confronta com um segundo tema. Esse é o surgimento da forma sonata completa.

Pouco antes, em 1959, a Biblioteca Nacional realizou no Rio de Janeiro uma exposição para comemorar os 250 anos da morte de Haydn. É provável que Hélio Oiticica tenha tomado conhecimento desse evento e da efeméride. Haydn fora professor de Neukomm, que foi mestre de capela da corte de D.João VI no Rio de Janeiro. Sabe-se ainda que o universo da música de Haydn ressoou na música mineira do século XVIII e início do século XIX (Lobo de Mesquita, Parreira Neves, Gomes da Rocha), conforme aponta Otto Maria Carpeaux.

No desenvolvimento da música ocidental, algumas harmonias cromáticas foram especialmente importantes como modo de realçar os acordes diatônicos básicos, como na música de Haydn e Mozart [6]. A essa altura deve-se pensar em Joseph Haydn e a arquitetura dos sons tanto quanto em Hélio Oiticica e a arquitetura da cor. Disse Oiticica: "a cor tem que se estruturar assim como o som na música, é veículo da própria cosmicidade do criador em diálogo com o seu elemento; o elemento primordial do músico é o som; do pintor a cor; não a cor alusiva, 'vista'; é a cor estrutura, cósmica. (...) Quando terá a cor a sua grande ordem, mais pura e sublime? Quando terá a pintura atingido a linguagem pura da música?".

Haydn
Gravura de Schiavonetti, realizada segundo quadro de Guttenbrunn.

Nesse período Hélio Oiticica cita de novo Haydn e estará desenvolvendo seus *Núcleos*. A idéia de cosmicidade pode remeter ao espírito de algumas composições de Haydn, sobretudo no oratório *A Criação* (1794-1795).

Hélio Oiticica fala de contraponto das placas de cor tensionando o espaço (7 de agosto de 1961). Ora, sabemos que, grosso modo, o contraponto é uma relação dupla de elementos verticais e horizontais simultaneamente contrastantes e independentes. Um ano antes, em junho de 1960, Oiticica escrevera, ainda sobre Kandinsky, que o elemento musical na pintura criava uma verdadeira plástica nova dessa concepção musical da pintura, em que os elementos linha, ponto, plano e cor se entrelaçam criando todo um processo contrapontístico. Os musicólogos falam da excelente técnica contrapontística como uma das características mais marcantes da música de Haydn. Na obra de Oiticica, os *Núcleos* mais complexos são como arquiteturas de luz anunciadas através da cor. A construção, através de planos monocromáticos aéreos, suspensos no ar, pintados nos dois lados, mas sem nenhum traço de gestualidade. O espectador penetra os *Núcleos*, seu olhar gira e habita esses edifícios de pura cor. O corpo não encena a percepção da cor, deslizando o olhar sobre a superfície pictórica: mergulha nela, agora redimensionada por uma nova espessura. Oiticica parece ter desenvolvido plenamente seu projeto de linguagem da cor como pura estrutura, abstraída de alusões, que enunciara em 5 de outubro de 1960. Os *Núcleos* são um primeiro resultado frente suas preocupações em constituir um corpo da cor, que pudesse ser experimentado pelo espectador. O interesse por Haydn, pai da sinfonia e arquiteto de sons, encontra sua justificação conseqüente. Da mesma maneira como as conotações de Hélio Oiticica com a música de Bach não resultaram em meras ilustrações visuais de idéias

musicais, sua referência à obra de Haydn resultaria numa relação transformadora. A música de Haydn passa, assim, pela perspectiva de redução essencial de Hélio Oiticica. Fugindo dos métodos naturais das artes plásticas, encontrados em toda parte, Oiticica parece ter compreendido, como Susanne Langer em sua *Filosofia em Nova Chave* (1942), ser a música preeminentemente não-representativa, inclusive na sua produção clássica. Langer, que juntamente com Merleau-Ponty formou o solo filosófico do neoconcretismo, escreveu sobre a textura do significado que todo pensar começa com o *ver*, não necessariamente através dos olhos, mas com algumas formulações básicas da percepção dos sentidos, no idioma peculiar da visão, da audição, ou do tato, normalmente todos estes sentidos juntos. Pois "pensar é conceitual, e a concepção começa com a compreensão da *Gestalt*" [7]. A dimensão gestáltica também não escapa à aguda sensibilidade de Mário Pedrosa. A relação de Hélio Oiticica com a música do século XVIII, sobretudo com Bach e Haydn, está na base de seu projeto de uma arte de ruptura. Neste período, Oiticica está buscando os fios que ligam os sentidos e as artes. A relação indireta com Bach, via Klee, representa etapa do processo em que inicialmente se confronta com as questões puramente plásticas e da espacialidade da obra de arte, como nos *Metaesquemas*. Com Haydn, via Kandinsky, compreende a dimensão integral da percepção, processo que desembocaria na suprasensorialidade, desenvolvida na década inaugurada com a grande arquitetura musical dos *Núcleos*. Oiticica nunca mais deixou de compor sua música para todos os sentidos.

[1] César Oiticica, depoimento ao autor em 10 de julho de 1991.

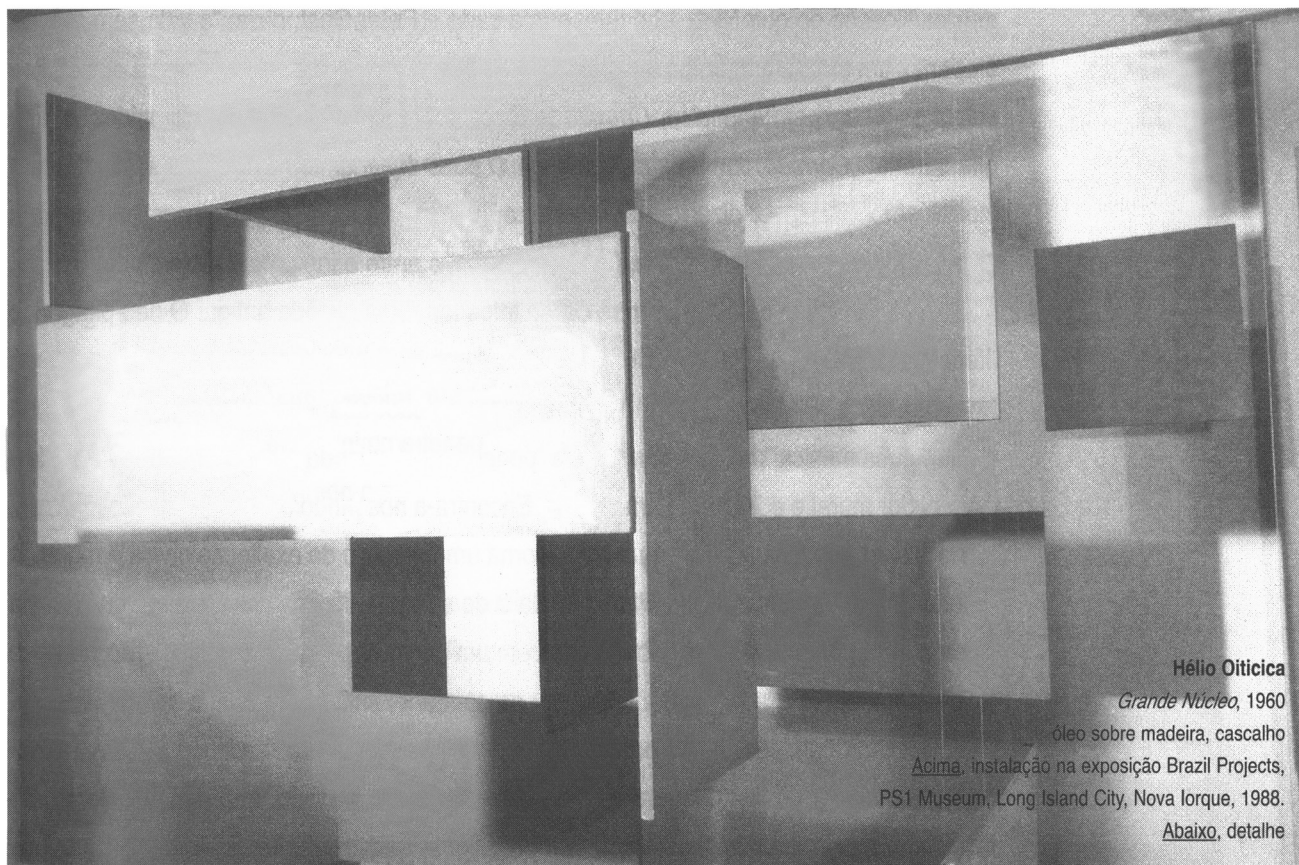
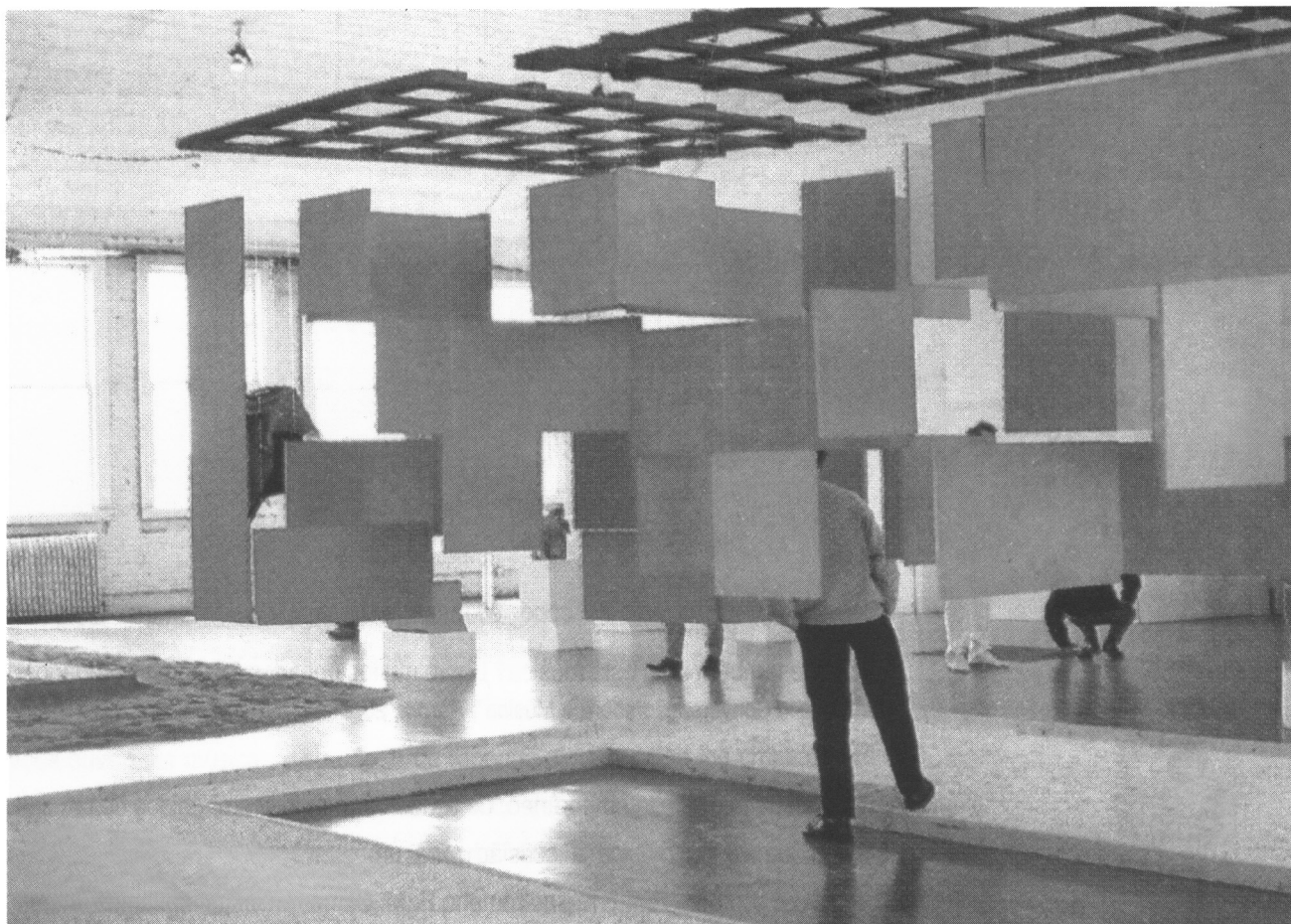
[2] A menos que indicado de outra forma, as citações de Hélio Oiticica foram extraídas de *Aspiro ao Grande Labirinto*, coletânea de seus textos organizada por Luciano Figueiredo, Lygia Pape e Waly Salomão. Rio de Janeiro, Rocco, 1986. Nesta nota citou-se o texto de junho de 1960. Nas demais citações de Oiticica, a identificação do texto é por sua data, que aparece entre parênteses.

[3] Este é o segundo artigo de uma série projetada sobre a relação de Hélio Oiticica com a música. O primeiro, intitulado "O q ele fazia era música", tratava da questão do silêncio e foi publicado no jornal *Letras & Artes*, Rio de Janeiro, ano V, nº 12, pp. 30-31. Estão programados artigos sobre suas relações com o jazz, Bólides e Varèse, as Tropicálias, Samba e Suprasensorialidade, Rock, Klee e Oiticica.

[4] "La place de la musique dans l'art de Klee: une remise en cause" in *Klee et la Musique*. Paris, Centre Georges Pompidou, 1985.

[5] *Uma Nova História da Música*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora,1967, 2ª edição, p. 93.

[6] Depois de Rameau, as proporções de mudanças harmônicas declinaram consideravelmente, com os acordes fundamentalmente de tônica, dominante e subdominante assumindo maior importância. Longas notas pedais e acordes de maior força emotiva, como os de sexta aumentada e sétima diminuta, passaram a ser mais amplamente empregados. (*Dicionário de Música*. Org. Alan Isaacs e Elizabeth Martin, tradução Álvaro Cabral, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1985).

[7] *Filosofia em Nova Chave*. Tradução brasileira de Janete Meiches e J. Guinsburg, São Paulo, Editora Perspectiva, 1971, p. 263.

música e ceticismo em Cioran

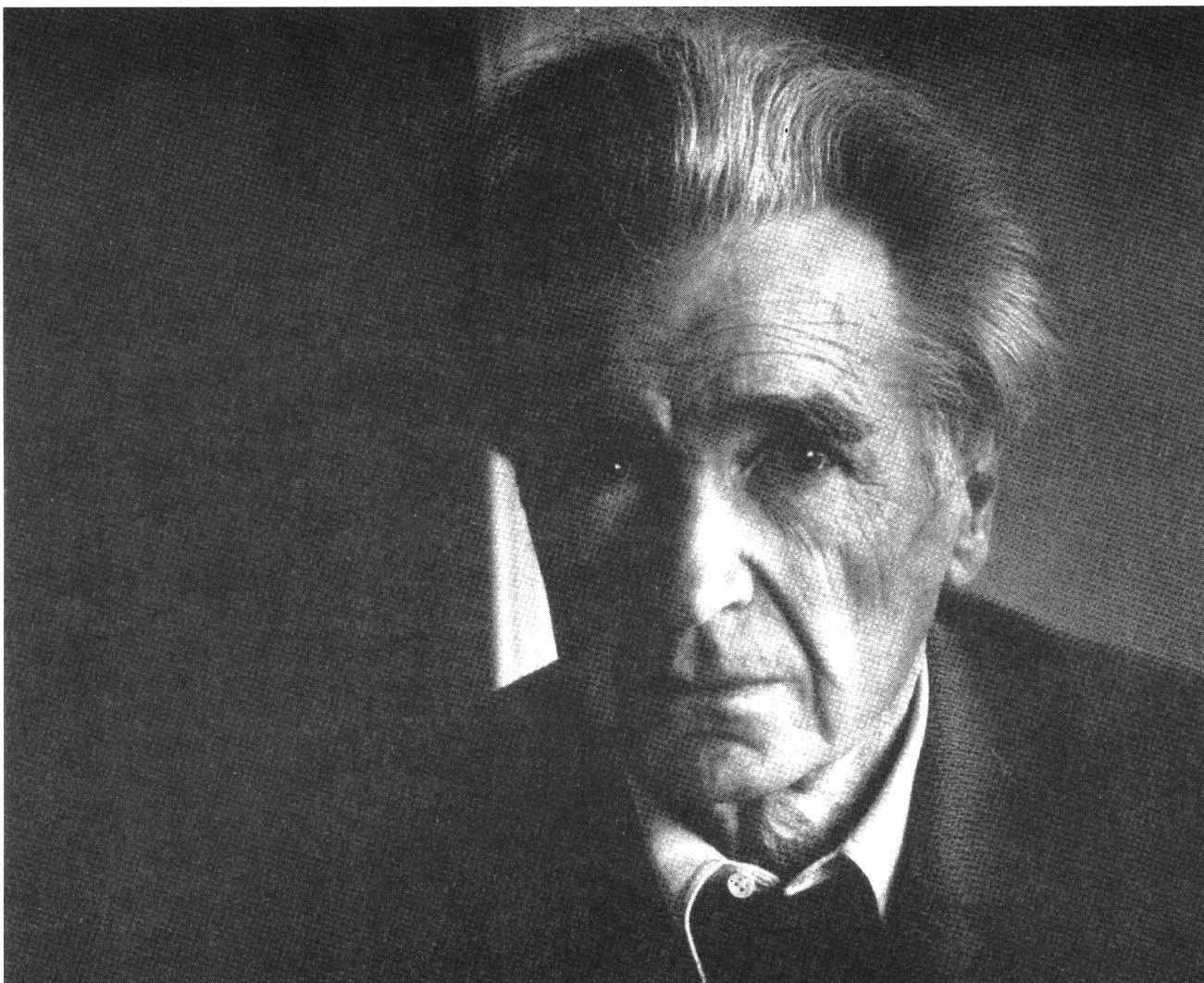
José Thomaz Brum

"Oh, você também ama esta música? Então muitos pecados lhe serão perdoados!"
Nietzsche –"Conversação sobre a Música", *Aurora*, 255.

Existe um pensador contemporâneo, de textos corrosivos e embebidos de um ceticismo exaltado, que vê na música a ocasião para uma temporária "clareira" em seus anátemas de beleza sombria. Refiro-me ao romeno E. M. Cioran em cujos aforismos encontramos, de maneira dispersa mas insistente, a relação entre música e filosofia que o aproxima de Schopenhauer e Nietzsche.

Na verdade, ninguém mais indicado para nos introduzir na encruzilhada música/filosofia do que Nietzsche que, numa carta a Peter Gast, dizia: "a vida sem música é apenas um erro, um trabalho fatigante, um exílio". Na carta, referia-se também aos efeitos salutares de uma certa música, *Carmen* de Bizet, sobre sua alma ávida de "limpidez" e "alegria serena". *Carmen*, como diria depois em *O Caso Wagner*, tornava-o "mais filósofo, melhor filósofo". Isto quer dizer que a música, ou uma **certa** música, pode constituir uma via para a sabedoria, para uma experiência de encontro entre o instante e a plenitude.

O prestígio da música entre os filósofos tem uma história antiga. O neo-pitagórico Jâmblico (250-330) definia a purificação como "uma medicina que se exerce pela música". Na *República*, Platão, embora temeroso em relação aos efeitos desmoralizantes da "embriaguês musical", reconhece que ela "penetra no interior da alma" e procura uma música de valor moral e edificante para a Pólis. Encontra-a nos modos chamados dórico e frígio, escalas austeras pelas quais a música se torna um exercício de exaltação cívica e moral. O grande perigo da música, para Platão, seria o de se tornar "a voz das Sereias" que desvia Ulisses, retardando a odisséia do homem com um canto enganador, uma sedução que leve ao desregramento e ao extravio. Ela deve, ao contrário, imitar uma ordem anterior ao sensível; ser uma transposição da ordem cósmica ao nível da sensibilidade.

Plotino acreditava que a música é **de um outro mundo**, que seu encantamento fala da harmonia inefável, indício de um paradigma transcendente. S. Agostinho a consi-

E. M. Cioran
(1911- 1995)

derava expressão de um "canto interior", de uma vibração íntima exprimindo a nostalgia de nossa origem divina. Sua obra *De Musica*, um diálogo no estilo platônico, é esta visão da arte musical como reveladora da divindade em nós.

Entre os modernos, Hegel, na sua *Estética*, transforma a música numa aparição do Espírito, numa abstração onde algo fala, algo se expressa, mas nunca a própria música, esta "música inocente (unschuldige Musik) que pensa exclusivamente em si, só acredita em si, e esqueceu o mundo em benefício de si" [1]. É com Schopenhauer, e sua paródia da fórmula leibniziana da música como "exercício aritmético oculto", que a música encontra uma função vital. Metafísica se quiserem, mas vital. Com ele, esta **linguagem à parte** torna-se demonstração da vida, exibição da existência: "O que é a vida? – Para esta questão (...) a música também fornece sua resposta, e mais profunda mesmo que todas as outras, pois, numa língua imediatamente inteligível, embora intraduzível na linguagem da razão, exprime a essência íntima de toda a vida e de toda a existência" [2].

A música não expressa nenhum **outro mundo**, ela **encanta** e, enquanto dura, revela – como um oásis – a voz que põe em surdina o que Vladimir Jankélévitch chama de "tagarelices vãs" [3]. Mescla de sons e silêncios penetra no tempo da realidade cotidiana,

Partitura do *Intermezzo* para piano, op. 119, de Brahms

impõe seu tempo próprio, sua duração soberana e, inocentemente, como um "silêncio audível", "esquece o mundo em benefício de si".

Em *Lacrimi si Sfinti*, texto de Cioran publicado em 1937, a temática da música está misturada a uma crise religiosa da qual o autor só saiu, nas obras seguintes, para abraçar uma "espiritualidade ateísta" ou uma espécie de **budismo laico** onde o Nada seria a razão de suas preces: "só os êxtases sonoros me dão uma sensação de imortalidade". A música (Bach) lhe parece "geradora de divindade" e o som do órgão "uma cosmogonia". Esta associação intrínseca entre **música** e **mística** é melhor expressa quando afirma: "a música é a emanação final do universo, assim como Deus a emanação última da música". Ironia nostálgica a de Cioran quando, nos *Silogismos da Amargura*, diz que "sem Bach, a teologia seria desprovida de objeto... o nada peremptório" ou "se existe alguém que deve tudo a Bach, este alguém é Deus". Último reduto do sagrado, ou do **supremo** como gosta de dizer, a música permanece humana, alojada neste mundo e "só existe enquanto dura a audição, assim como Deus enquanto dura o êxtase" [4].

Mas ela é **estado** particular, e mesmo um cético que pretende viver sem se deixar imobilizar pelas crenças que sustentam a vida, reconhece-lhe o poder: "fora da música, tudo é mentira, mesmo a solidão, mesmo o êxtase" [5]. Tal é o privilégio do "fantasma sonoro", cujo

caráter impalpável e inefável só faz aumentar-lhe a **influência**, a potência encantatória.

Em sua primeira obra escrita em francês, *Breviário de Decomposição* (1949), Cioran demarcou sua destrutiva atividade de **cético** de sua aceitação da **ilusão musical**, "a ilusão que faz esquecer todas as outras" [6].

Em um texto esclarecedor intitulado "Música e Ceticismo", escreve: "renunciei a buscar a Dúvida na música; ela não poderia florescer lá. Ignorando a ironia, ela não procede das malícias do intelecto, mas das nuanças suaves ou veementes da Ingenuidade – tolice do sublime, irreflexão do infinito...".

Cioran sempre considerou sua atividade intelectual como "um exercício de desfascinação". O ceticismo de seus livros quer revelar a incurável "pobreza" e "insignificância" da existência. Sabe que o fanatismo habita toda idéia **animada** pelo homem, este "idólatra por instinto". A existência e sua "imunda fragilidade" é recoberta por crenças cujo fundo inconsistente um espírito lúcido deve denunciar. Apaixonado pelos místicos mas incapaz de fé, Cioran encontra na música, "ficção infinitamente real", um **absoluto** onde vê transcrita "a arquitetura de nossas fragilidades".

Sua adoração por Bach, compositor que traduz "a vibração interior de Deus", revela como, dispensando a crença em Deus, não dispensou o desejo de se perder no **tempo incólume** da música, a qual admira como "disciplina da dissolução", última (e única) forma de experimentar o vazio pleno da **ausência** de divindade.

Já que "a arte suprema e o ser supremo dependem inteiramente de nós" [7], Cioran parece amar na música esta positividade temporal exaustiva que contrasta com a negatividade limitada do pensamento e da filosofia: "só a música nos dá respostas definitivas" [8], só ela nos permite "apalpar o tempo" e, diríamos, sugerir o estado considerado **perfeito** para Cioran: a "pura possibilidade", "a época em que não tínhamos nome", o "êxtase anônimo" [9]. Assim como Nietzsche, ele sabe que a música é "imprópria ao diálogo" mas que, por isso mesmo, proporciona uma **comunhão imediata**: "Só a música é capaz de criar uma cumplicidade indestrutível entre dois seres" [10].

Seu último livro, *Aveux et Anathèmes* (1987), traz revelações importantes no tocante à relação entre filosofia e música. Se o pensador cético busca a desfascinação, a música pode contestá-lo: "Em Saint-Séverin escutando, ao órgão, *A Arte da Fuga*, eu me dizia e redizia: 'Eis a **refutação** de todos os meus anátemas' ". Refutação não discursiva bem entendido, no que apresenta uma via de acesso àquela "plenitude sem conteúdo", o que nos restou do Deus desaparecido.

Para este nostálgico de um "paraíso anônimo", a música certa não poderia ser a alegria límpida de um Offenbach ou a sensualidade da *Carmen* louvada por Nietzsche. Sua aspiração ao Nada, ao "encanto estéril da monotonia" iriam conduzi-lo a Brahms, ao que chamou, nos *Silogismos da Amargura*, de "geometria de outonos, álcool de conceitos, embriaguês metafísica". Este espírito **noturno**, mas nem por isso menos arrebatado, considera que "só o que incita ao desfalecimento merece ser ouvido" [11].

Se, para Nietzsche, a vida sem música seria "apenas um erro", para Cioran a mú-

sica não significa a verdade do Cosmos ou a expressão de uma harmonia matemática ou íntima entre o mundo e o homem. "Charlatanismo inefável", ela não aponta para nenhum **além** misterioso. Dominadora, impositiva, "inocente" como queria Nietzsche, a música parece ser aquele contraponto ao ceticismo em que "não há nada a compreender, nada a concluir, e que, sem palavras, nos fala de nosso destino" [12].

[1] Friedrich Nietzsche - *Morgenroete*, 255.

[2] Arthur Schopenhauer - *Die Welt als Wille und Vorstellung*, "Ergaenzungen zum Dritten Buch", capítulo 34.

[3] Vladimir Jankélévitch - *La Musique et l'Ineffable*, capítulo 4.

[4] E. M. Cioran - *Aveux et Anathèmes*.

[5] Idem.

[6] Idem.

[7] Idem.

[8] E. M. Cioran - *Des Larmes et des Saints* (tradução francesa do original romeno *Lacrimi si Sfinti*).

[9] E. M. Cioran - *De l'Inconvénient d'Être Né*.

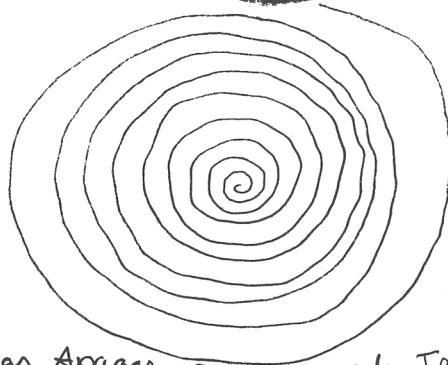
[10] E. M. Cioran - *Aveux et Anathémes*.

[11] Idem.

[12] Vladimir Jankélévitch - *La Musique et l'Ineffable*.

Conversações expõe o resultado de encontros entre Marco Veloso e Artur Barrio. Inicialmente planejado como uma entrevista, o projeto derivou para um intrigante diálogo que, segundo ambos, está apenas começando. Questões da arte e da vida, do exercício original da criação, a espontaneidade do livre-pensamento, são assumidos enquanto risco necessário contra qualquer cristalização.

Começando com Marco Veloso, as páginas alternam desenhos/textos dos dois autores.

Percebeu que eu gostaria de discutir idéias. Ele tem um método radical e ex
a arte é uma linguagem indireta:
Metáforas, analogias, polarizações,
harmonias
e reticências
(...
2)
trema a mente direto.
Custo a acompanhá-lo.
As idas à Urca (3)
aproximam de seu universo pessoal. Ele gosta A ironia
também faz parte de seu método. Eu havia pedido o sinal gráfico
de reticências e ele escreveu a palavra rindo. A própria palavra
"reticências". Compreendi que ele também sabia escrever. O
universo em que ele desenvolve o seu pensamento
artístico é quase surreal. Mas é o avesso. Completamente objetivo. — Eu chego a amar sujeitos assim
Percebo até mesmo quando passam na
Rua. — Ele narrou uma melodia
inacreditável
um método
radical e extremamente
acompanhá-lo.
caos de escuta
Ele percebeu
que eu gostaria
de discutir
idéias. Ele tem
direto. Custo a
As idas à Urca (3) aproximam
de seu universo pessoal. Ele
gosta de falar de M.D.. Ri
muito e lembra todo de
ingênuas situações. O sentido
de tudo era imediato. Não
de quando tudo começou. Havia
uma roda que não havia jamais
girado. Ele falou e eu
entendi a importância
de crer em suas palavras.
Tudo bem
sincero.
O ABISMO
O IMPENSADO
O ESCURO
O abismo, o impensado e o tempo
não se ouve o caos
sobre fatos brutos do tipo lâmpadas. Apagam-se em seguida. Também não podiam
virar uma análise. A tentativa era estar consciente e
artísticamente criador, aposto, ele pensava naquela tarde.

0) O ABISMO, O IMPENSADO, O TEMPO DE ESCUTA DO CAOS

CAOS ..../A IDÉIA DESCONHECIDA, ...À MÃO, PERTO/PERCEPÇÃO/QUASE/PERCEBIDA ....CAMINHOS... ......, VAZIOS → VAZIO → ÔCO → SOM → SONS → RUÍDOS → BARULHO → AUDIÇÃO → PERCEPÇÃO → DIÁLOGO (S) → CONJUNTO, TROCA DE IDÉIAS → OU: (DA) (A) EMANCIPAÇÃO CONFUSA → CAOS → DO CAOS COMO FORÇA GERADORA DE IDÉIAS ATUAIS, — DO CAOS COM ESTRÉPIDO, (SONORO), MOVIMENTO CONTRÁRIO AO SILÊNCIO DO ABISMO (ABISMAL) —— —— OU —— O CAOS ESTREPITOSO —— OU —— O CAOS SILENCIOSO ——→ NO ABISMO OS VENTOS UIVANTES INTERMEIAM O TEMPO DE ESCUTA DO CAOS —— → FIM DA SITUAÇÃO ABISMAL — O ABISMO → NO ABISMO → DA REFLEXÃO (ENQUANTO QUE AUSÊNCIA) (~~JÁ QUE PRESENTE~~) (~~POIS QUE~~) JÁ QUE DEFLAGRADORA (DO PROCESSO OU....) DE UMA ATITUDE ATIVA.......... ...... DE UM REGISTRO INSCRITO NUMA SITUAÇÃO ABISMAL → → DO ABISMO NO ABISMO → DE UMA SITUAÇÃO/PLENA ..... MEMÓRIA → VAGAMENTE → VEGA → O ABISMO CÓSMICO → DO ABISMO CÓSMICO → NO ABISMO CÓSMICO → DO ACENDER E APAGAR 5 LÂMPADAS DE INTENSIDADE(S) LUMINOSA(S) (DÍSPARE(S)) →

8) FUGACIDADE (OU: FUGA DA CIDADE) ....

—————— TUDO É FUGAZ, MOMENTÂNEO, — MESMO A TENTATIVA DE PERPETUAR ISSO OU AQUILO OU A TENTATIVA DE ETERNIZAR AQUILO OU ISSO, REDUNDA, TERMINA POR SER OU (A) DEVIR, FUGAZ; SE A VIDA DE UMA BORBOLETA É FUGAZ, A RELAÇÃO DO OBSERVADOR EM RELAÇÃO À BORBOLETA TAMBÉM O É, AINDA QUE RETIDA NA MEMÓRIA............. PORTANTO, NA FUGACIDADE MÚLTIPLA, TRANSPARECE, CRIA-SE OU É CRIADO UM CONJUNTO DE FUGAZES INTER-RELAÇÕES POSSIBILITANDO ASSIM O SURGIMENTO DE UMA FORMA VISUAL DE DELEITE (ESTETIZADA E PORTANTO ESVAZIADA DE SEU CONTEÚDO). QUANTO A UMA FORMA EPIDÊRMICA EXASPERATIVA EXASPERANTE

movido pelo vento.
qual é o último ou o primeiro degrau ?
movido pelo vento.
movido pelo vento.
O penúltimo ou o segundo: o degrau mais próximo do abismo são as asas.
movido pelo vento.
Perguntar-se coisas deste tipo fazia parte de seu método que eu só fiz compreender.
Ele trabalhava o tempo todo. Exposição, livro-catálogo, o barco e o negócio da arte.
Ele pintou um quadro escrevendo apenas o motivo de toda a graça: Arte pela arte.
Neste momento eu percebi o quanto aquelas entrevistas tinham sido importantes para mim.
Falamos logo no primeiro dia sobre o Egito. Ele gostou daquilo e conhecia diversos aspectos curiosos. Eu escutava pois eu era ignorante. Ainda sou. Nossos
assim.
humano. Gosto de ser
um homem. Um animal
que não sou um animal. Eu sou
não sou um cão. Eu posso pensar
Rimas que não são nada. Penso: eu
lírico
movido pelo vento.
quase zero. Durou. Indiferente ao tempo. Um drama
movido pelo vento.
movido pelo vento.
movido pelo vento.
estava com o Valderi. Havíamos deixado o trabalho. Cansados. Como eram ricas as visões. Ruído
queria ver mais. Daí eu tive a idéia de uma festa com os fogos. O espetáculo surpreendeu-me. Eu
Ele surpreendeu-me naquele dia seu nível de inteligência tornava tudo preciso, eu gostava, mas
movido pelo vento.

1) A arte é uma linguagem indireta: metáforas, analogias, polarizações, harmonias e reticências (......)...

2 e 3) No 1º degrau do ABISMO → (ASAS) desenhos/sobrevivência/fogo/caça/armadilhas/abrigos)/roupas/pesca/inscrições nas paredes/rochas/traços no solo/transmissão de pensamentos/luz/inter-relação/dia/noite/materiais/A ESFERA DO CONHECIMENTO/ESPAÇOS DINÂMICOS E SITUAÇÕES

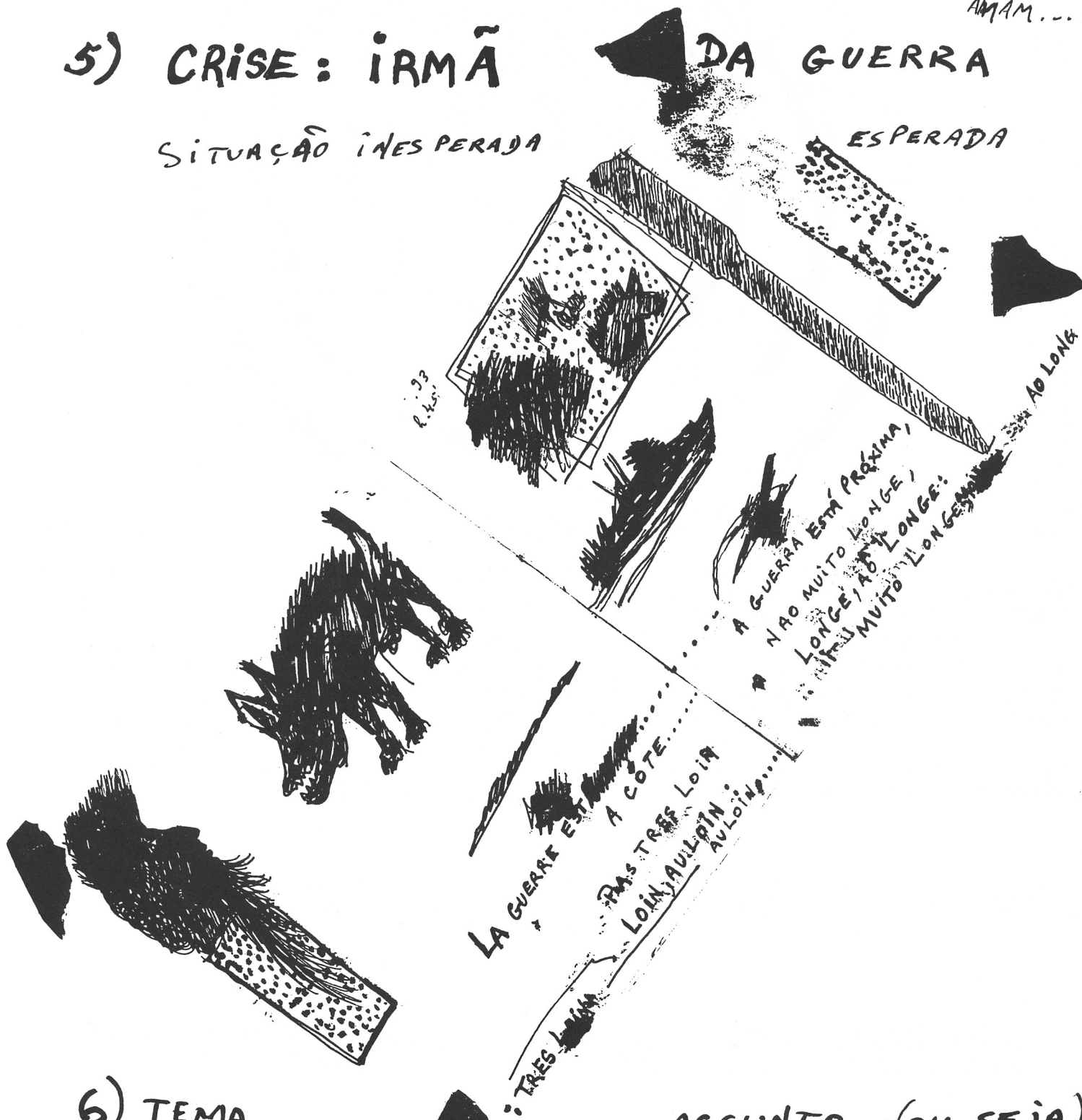
/ASAS/ — ESPAÇOS DINÂMICOS E SITUAÇÕES NA CONSTRUÇÃO
(MÉDIA) → POLIMORFA. — 7,10h -7.8.95 - 19,03h. 7.8.95.

4) LINGUAGEM INDIRETA PARA FALAR DE ARTE:
Horizonte de crise......

7) **ARTE PELA ARTE.......** (expressão melhor do que arte pura pois mais fora de moda)

TEMA? ASSUNTO? PROJETO? O retorno à escolaridade... ou seja.

Uma amiga ajudou-me que aqui não haveria muito o que pensar. O ponto que mais me obrigou à reflexão.
Distantes do mundo religioso é difícil prever o que nos aguarda. Um futuro próximo.
Desenhos foi o que eu pensei. Ele logo apresentou um. Não eram armas, mas havia uma guerra.
Latente. Um, não. Um livro. —Que livro? O tempo todo pensávamos em diferentes tecnologias.
Alguns momentos chegamos a pensar em construir algo. A idéia ficou para daqui há pouco.
Talvez devesse riscar as palavras. O fundamental era abstrair-me da idéia de fazer projetos.
Uma criança que desenha, começou a rabiscar como Wagner. —A música é uma prova da
evolução? O elepê girava enquanto o pino refletia o
crânio. Ouvíamos música não-fundamentalista, mantras e depois meditávamos.
Não pensava-se em nada.
Ouvi dizer que criávamos.

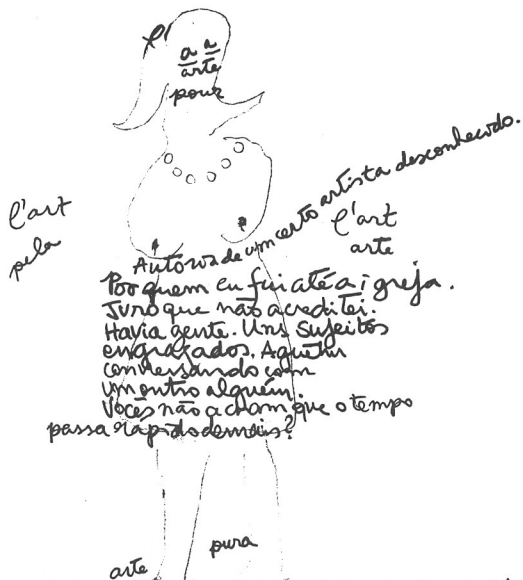
→ DE EXASPERAÇÃO → DA EXASPERAÇÃO —
FUGAZ
FUGA
GAZ
....OS IMBECIS TAMBÉM AMAM........
ÀS IMBECIS TAMBÉM AMAM.....
5) CRISE: IRMÃ DA GUERRA
SITUAÇÃO INESPERADA
ESPERADA
A GUERRA ESTÁ PRÓXIMA,
NÃO MUITO LONGE,
LONGE, AO LONGE:
MUITO LONGE
AO LONG
LA GUERRE EST À CÔTE
PAS TRÈS LOIN
LOIN, AU LOIN
AU LOIN
TRÈS
6) TEMA — ASSUNTO — (OU SEJA)
O RETÔRNO À ESCOLARIDADE

l' a a arte pour

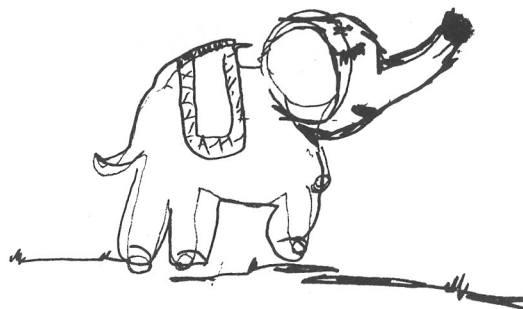
l'art pela

Autora de um certo artista desconhecido.

l'art arte

Por quem eu fui até a igreja.
Juro que não acreditei.
Havia gente. Uns sujeitos
engraçados. Aquele
conversando com
um outro alguém.
Vocês não acham que o tempo
passa rápido demais?

arte pura

— Töpffer. Rodolfo.

10 de junho: dia de Camões
Paradoxos
Caminhões

quase não falamos nisso. Não havia necessidade. Aparafusamos os que restavam. Quase não falamos nisso. Quem?

F U G A C I D A D E

U

FUGA DA DADE CID

O barco é um personagem curioso e muito bonito. Ele é grande. Mesmo sem entender nada de barcos eu posso garantir que ele viaja bem. Está com um novo motor.

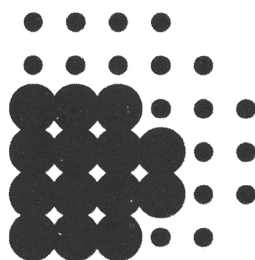
Há a neve a neve também. Quadros brancos da memória. Pegadas rastejamentos, passos, mãos, dedos, dimensões de um mundo pouco líquido. A rocha dura serve para melhor lembrar. Uma voz, um grão de areia voando pelos ares, uma arma do insensível, uma força indiferente ao tempo que não amortece o tempo passando.

95 o —

AD MV

Ballantine's
FINEST

BEEFEATER
PREMIUM
GIN
®

BISTRO
DO
PAÇO

File
Edit
Process
Network
100
50
0
50
100
item
1 2 3 4
5 6 7 8
SAVE
X: 417m
Y: 2596
Sel: 0
0
100m
200m
Emax II